الشعر العربي المعاصر

- الرؤية والموقف

■ د. سلمى الخضراء الجيوسي

تمهيد: تعالج هذه الدراسة بعض جوانب الرؤية والموقف في الشعر العربي الطليعي المعاصر حتى حرب اكتوبر. اعني بكلمة «معاصر» الفترة الممتدة بين ١٩٤٨ و١٩٧٣ وهي فترة محتشدة بالاحداث، تقع بدقة بين حربين، وتتسم، عبر سنواتها الخمس والعشرين، بوقائع خطيرة كان لها تأثير عميق على تطور الشعر الحديث ورؤياه ومواقفه. انها تبدأ مع نكبة فلسطين ١٩٤٨ حتى حرب اكتوبر ١٩٧٣ وقد وقعت فيها الثورة المصرية ١٩٥٢ والثورة الجزائرية ١٩٥٤ - ١٩٦٢، الاعتداء الثلاثي على مصر ١٩٥٦، ثورة ١٩٥٨ في العراق وثورة البعث فيه ١٩٦٣ الوحدة بين سوريا ومصر ١٩٥٨ وانحلالها ١٩٦١ بروز تمثيل فلسطيني رسمي ١٩٦٥، هزيمة حزيران ١٩٦٧، تزايد جدية حركة المقاومة المسلحة بعد هذه الحرب وتعزيزها وفيما بين هذا وذاك عدد من الانقلابات في سوريا ودول عربية اخرى. اثناء كل هذا الوقت كان يجري تحول مهم في المجتمع وكانت الحياة الفكرية والادبية تجتاز تطورات عديدة.

لقد كان الشعر بشكل خاص، هو النوع الادبي الذي اجتاز التغيرات الاكثر جذرية. وبامكاننا في الواقع ان نقول بان هنالك شعراً عربياً قبل الخمسينات وشعراً عربياً بعد الخمسينات ولا شك ان الشعر الطليعي في تلك المرحلة كان علامة على الحيوية الداخلية وعلى الحاجة الد، بنامية للتغير الجذري في جميع المجالات. فالشعراء (الذين كان يطمحون الى تقمص دور الانبياء) ارهصوا بالتحولات العميقة التي حدثت في كل مظاهر الحياة العربية. ويكمن سر الشعر الطليعي في تلك الفترة يعد الشاعر انساناً يعيش في عزلة بل اصبح شعره يمثل الان العودة المألوفة الى قضية الانسان في العالم العربي. ونادراً ما كانت تجربة الشاعر الشخصية خاصة به الى درجة انها فاقدة للعلاقة بالعالم حوله، باللحظة التاريخية ويحس الماضي المستقبل ان هذه العلاقة تمنح الشعر العربي الطليعي الكثافة العمق اللذين يميزان الشعر الحديث في العالم.

هذه الدراسة في بحثها لعنصري الرؤيا والموقف في الشعر العربي المعاصر. سوف تركز على علاقتهما بالزمن. حسب معرفتي، هذه العلاقة التي لم تناقش تطبيقياً من قبل. وبما ان مفهوم الزمن في هذا الشعر والمواقف التي يعكسها تجاه مراحل الزمن المختلفة على اهمية كبيرة فاني سوف احاول القاء الضوء على هذا الموضوع.

■ الحاضر، الماضي القريب والمستقبل.

ان علاقة الشعر الطليعي المعاصر عندنا بالزمن علاقة دينامية عادة. فالزمن لم يعد عنصر تفكك وتحلل او عنصر تغير مستمر كما كان مثلا في الشعر الجاهلي. كان الشاعر آنذاك وهو ينظر الى الاطلال المهجورة لايستطيع الا رؤية عناصر المأساة والتغير

النهائي الذي لايمكن ان يرد، والنهاية الحاسمة لحياة كانت يوماً هانئة لذيذة. كانت حياة الانسان في الجاهلية كلها خاضعة لعنصر التغير كعنصر اساسي ووجود متأصل في طبيعة الحياة الصحراوية: الينابيع التي تجف والمراعي التي تجدب والاحياء الذين يرحلون، والشباب الذي يذوي ويولي. ولقد كانت دهشة الشاعر وحيرته ازاء ادراكه بأن كل شيء كان فريسة مستمرة للتغير والخراب هي التي لونت اساة الطويل الملح اذ يقف على الاطلال المهجورة حيث لم تبق الا آثار حياة كانت ثم انتهت والاذكرى حب مضى وانقضى وحيث الرياح قد محت بقايا قبيلة كانت يوماً قريرة في هذا المكان. ولاشك اننا لانرى في هذا الشعر تعلقاً عميقاً بالارض، بثبوتية المكان وقدرته على البقاء اهلاً أنيساً رغم التغير والزمن باستمراريته وقدرته على تحدي التغير والزمن.

بعد ذلك، في العصور الاسلامية مع التغيرات العميقة التي ادخلها الاسلام. العمران، والحياة المدنية المستقرة، والاهمية المتناقضة للحياة الصحراوية، وهجرة الشعراء المستمرة الى المدن، تخلى حنين الشعر الجاهلي عن بعض ملامحه الخارجية او حولها ولكنه بقي محتفظاً برواسمه العاطفية الاساسية، عبر كل تاريخ الشعر العربي. واذا كانت الديار او على الاقل مفهوم الديار الجاهلي قد زال فان الحنين الى الاحياء الراحلين استمر ممعنا كما استمر الاسى لانقضاء الشباب وتلاشي مسراته، كما استمرت عامة في شعر الحب (الرسمي منه و الشعبي) فكرة الشاعر عن الحاضر بأنه مجدب وخال من المعنى وان «الفردوس الوحيد هو فردوس مفقود» حسب عبارة بروست.

غير ان مفهوم «الزمن» في الشعر المعاصر قد تغير جذرياً. انه كما ذكرنا سابقاً، لم يعد عنصر تفكك يستهلك جوهر الحياة نفسه. فلو وقف الشاعر المعاصر هذا الموقف ازاء الماضي القريب لكان تصرفه خطيراً لأنه اذا نظر الى هذا الماضي بأنه زمن انحل هباء وتلاشى فان هذا سيعني انهاء قضايا هذا الماضي الرئيسية اي تقبل فقدان العناصر الحية الثمينة التي حفزت نضال الامة العربية من اجل وجود كريم بعد ١٩٤٨، اي فقدان فلسطين نهائياً، وفقدان الشرف والحرية معها. ولذا فلا يمكن ان رؤيا الشاعر للماضي القريب اي موقف ينهي علاقة هذا الماضي بالحاضر ولجيله، كما كان في الشعر الجاهلي مجرد ذكرى وأسى، ويؤكد انفصاله عن الحاضر وانفصام علاقتهما وفعاليتهما مع المستقبل. لم يعد بامكان الحياة العربية المعاصرة ان تفقد جوهر الماضي، وماضاع لايمكن ان يحول اطلالاً ينعق عليها البوم، بل لابد ان يسترجع وما تفكك يجب ان لايصبح مجرد ذكرى بل يجب ان يعاد تشكيله من جديد. والافان كل الامة محكوم عليها بالفناء. الذاكرة اذن لا يمكنها ان تستغرق فقط في تأمل مافقد تأملاً مأساوياً. انها بالاحرى ذاكرة ترفض ان تنسى الفقدان وما تضمنه من معان مريعة تنجذب على الماضي القريب والحاضر والمستقبل. ونسيانها يعني اندحار شعب وموته ونهاية قضية انسانية هائلة الابعاد. لذلك تربط هذه الذاكرة المعاصرة الماضي القريب المروع بالحاض (الذي كثيراً ما يكون مروعاً ايضاً) من اجل تهيئة الارضية لانبثاق مستقبل اكثر اشراقاً.

لقد ركز الشعر طوال الخمسينات بشكل خاص على فكرة تغير الفصول التي توقت، اكثر من اي شيء آخر، مرور الزمن. وقد منح هذا املاً لشتاء السخط العربي بعد كارثة فلسطين ١٩٤٨. كانت الفكرة تتمثل في ان الشتاء سوف يتمخض عن الربيع، لاشك في ذلك، وان الموت سينتج الحياة والانبعاث في آخر الأمر. وقد نتج هذا بشكل خاص من اكتشاف الشاعر الحديث لمعنى البعث في اساطير الخصب الفينيقية القديمة التي كانت حية في المنطقة قبل العرب والمسلمين، وقد اعاد اكتشافها تحت تأثير الشعر الغربي الذي اهتم بها، لاسيما شعر تي. اس اليوت في استعماله لأسطورة ادونيس في قصيدته الشهيرة «الارض الخراب»[1] ولقد استطاع الشاعر العربي ان يعيد تبني هذه الاساطير للحاجة الملحة في تلك الفترة التي اعادة تفسير التاريخ العربي المعاصر تفسيراً اكثر ايجابية يكنّ الامل وشيئاً من الايمان. وكان استعمال السياب ضمنياً لاسطورة تموز في قصيدته الرائعة «انشودة المطر» (١٩٥٤) مثالاً يحتذى ادى الى المزيد من التجارب الشعرية في هذا المضمار عند سواه فاستعمل الشعراء اما نفس الاسطورة (تحت اسماء مختلفة مثل

«بعل» عند خليل حاوي، و «الفينيق» عند ادونيس) او قصصاً انجيلية مثل قصة صلب المسيح وانبعاثه التي استعملها السياب ايضاً، كل هذه القصائد انتظمت امتداد الزمن من الماضي الى المستقبل ادركزت على فكرة التجاوز والتغير، والوصول اخيراً الى الخصب والاثمار، اما الماضي، وانا لاازال اتحدث هنا عن الماضي القريب، فهو كلما استحضر كان يبدو هاوية سوداء، وذكرى لاتحتمل لسقوط مريع انتج حاضراً لايحتمل. ان الحاضر لايزال زمن فشل وخدر ورعب واستبداد، حيث تفترس البراءة، وتقمع الحرية، وحيث يصلب الانسان ويعذب باستمرار. انه اذن زمن الموت والوجود المتحجر. ومع ذلك فانه على الاقل في الخمسينات، لايمثل موتاً نهائياً مادام مهرجان الربيع العظيم سينبثق من هذا الشتاء المتجمد الذي لاحياة فيه.

وبرغم الحاح شعر الخمسينات على ان يظل واعياً بالماضي القريب فان اللحظة الراهنة هي التي تغلبت في جميع المجالات على ثبوت الاشياء واستمراريتها. فقد اصيب الشعراء بشهية محمومة الى الحداثة وتاقوا الى قطع حبل السرة الذي كان يربطهم بالماضي الشعري والى توجيه الشعر بشكل قوي فعال نحو اللحظة الراهنة من الناحية الفنية، احس الشعراء بأن عصرهم اعظم من كل العصور السابقة فنبذوا الشعر القديم ونبذوا معه كل ماكتب من شعر في العصر الحديث قبل زمنهم. هاجموا فيما هاجموا استغراق الرمزيين الجمالي وعزلتهم في ابراجهم العاجية، وهروبية الرومانسيين وانغماسهم بالذات، وبلاغة الكلاسكيين الجدد وخطابيتهم العالية. ولم يكن الشعراء الجدد متجانسين في نظرتهم الى العالم. كان بعضهم ماركسيين، وبعضهم قوميين عربا اوقوميين سوريين، وبعضهم ليبراليين ولكنهم جميعهم اتفقوا على شيء واحد: هو نبذ عالم الشعراء الذين سبقوهم والتطلع الى آفاق اوسع.[٢] وقد اتفقوا جميعهم ان على الشعراء الحديثين ان ينظروا الى قضايا عصرهم وينهمكوا في اشكالاته. فأصبح الحاضر عندهم ذا اهمية حاسمة واكتسى المستقبل القريب معه اهمية ايضاً اذ شعر الشعراء بأن عليهم ان يجيبوا على سؤال ملح لجوج ارهقهم وهو: كيف يمكن للعالم العربي ان يخرج من الورطة التي وجد نفسه غارقاً فيها؟؟ ذلك لان الكارثة الفلسطينية ـ وهذه حقيقة سرعان ما اكتشفها العرب ـ لم تجيء مصادفة ولم تكن هي جوهر المحنة العربية بل نتيجتها. لقد كانت النكبة بالاحرى شاهداً او دليلاً. وعلى حين فجأة بدأت ارضية الحياة القديمة تتزعزع وتنهار.

وقد كان الشعراء اول من احس بهذا التزعزع العصبي في الحياة والايمان واول الذين اعلنوا تمردهم وغضبهم، وبهذا اصبحوا جماعة وحدهم انفرزت عن بقية المجتمع الى حين. فلا الدوائر الادبية المألوفة قبلتهم ولا الدوائر الرسمية، ولا الجماهير الواسعة. ولعله لم يسبق قط أن كان اختلاف حاد كهذا الذي وجد بين جيل الشعراء الرواد في ذلك الزمن وبين بقية العالم.

ولاشك ان الباحث اذ يدرس شعر هذه الفترة يجده غنياً بمفردات جديدة تعبر عن تجربة العصر وتكرر نفسها باستمرار مفردات كضياع رعب، قلق، غربة، رفض، الخ. لقد استبد مزاج الاغتراب عن الوجود العربي بالشعراء والفنانين، فالحاضر بدا فارغاً يبعث الاشمئزاز والضيق. لقد احس الشعراء بانفسهم مجتثي الجذور، وضائعين، ومع احساسهم بالاغتراب في عديد من المجالات قاموا يرفضون العالم القديم الذي كان جزءاً من الماضي الميت. غير ان الرفض في الخمسينات لم يكن رفضاً أعمى، لم يكن رفضاً كاملاً لأن كما اشرنا سابقاً، كان له جانبه الايجابي الذي يؤمن بحتمية الانبعاث ولكنه انبعاث منفصل عن كل الروابط بالماضي.

ان نظرة الشعر الطليعي في الخمسينات للمستقبل تبدو لنا الآن ساذجة وسطحية فالشعراء التموزيون الذين ارادوا ان يكونوا عرّافي جيلهم بدوا كأنهم قد وقعوا بسهولة غير منطقية على الحل السعيد. فقد قرروا ان الزمن الذي احدث كل ذلك الدمار والخراب لجيلنا والذي كان لابد له في النهاية من ان يدفننا بين انقاضه، سيكافيء جيل اطفالنا. لقد حفل شعرهم بهذا الامل الذي تجاوز الحاضر ليقيم علاقة وثيقة بالمستقبل. غير ان هؤلاء الشعراء لم يدعموا رؤيتهم بنظرية فكرية واضحة وفي الوقت نفسه

لم يستطع حدسهم ان يمنحهم في ذلك الزمن المبكر بعد نكبة ١٩٤٨ اية رؤيا صافية للوضعية السياسية البالغة التعقيد في العالم العربي. وان يكشف لهم النزعات الاجهاضية الكثيرة التي كانت قد حيكت منذ زمن طويل في نسيج الحياة السياسية والاجتماعية.

هذه الثقة بالمستقبل خففت من حدة المأساة المتأصلة في الوضع العام، ولكنها لم تقص على اللهجة المأساوية التي شاعت في شعر تلك الفترة. فقد تضمن هذا الشعر طرفي الرفض والقبول الادانة والاحتفال، القلق والثقة، ففي طوايا ذلك التفاؤل الواثق كانت تكمن رؤيا مأساوية جزئياً تدعمها فكرتان ترددنا باستمرار الاولى هي عدم القدرة على تجنب التضحية والموت والثانية هي المصير المحتوم الذي ينتظر جيل النكبة. وهكذا فان الاطفال السعداء في قصيدة حادي «الجسر» الذين يعبرون نهر الزمن من هذا الحاضر الراعب الى شاطيء المستقبل الامين انما يفعلون ذلك على جسر بني من ضلوع هذا الجيل التعس.

سيطرت هذه اللهجة الحزينة النادبة حتى على شعر اكثر الشعراء تفاؤلاً وايماناً مستقبلياً: البياتي. غير ان السياب مرة أخرى كان اول من مزق الستار وكشف عن رؤيا فاجعة كلّيا في عدد من قصائده. ففي قصيدته «جيكور والمدينة» وهي ايضاً مكتوبة في الخمسينات يرى الشاعر ان الفرد ان يخوض معركة مستمرةً مع مايسميه باسبرز Jaspers بالنظام العالمي ليس الا انساناً ضعيفاً فانياً نسج لحم ودم. لاشك ان رؤيا الشاعر في هذه القصيدة رؤيا شمولية تنظر الى عجز الانسان وهشاشته كانسان في كل مكان وزمان. لقد كان السياب شاعراً حاد الادراك قوي الحدس واستطاع حتى في قصائده الاكثر تفاؤلاً التي تتنبأ بمستقبل سعيد للمضطهدين في الارض (كقصيدته «انشودة المطر» مثلاً ان يكشف جميع قوانين الضرورة التي تتألب لكي تفل من قوى الانسان ثم تدمره في النهاية. ان حزنه الصادق في هذه القصيدة على الملاح الميت وهو يعب من مياه الخليج الاجاج، على المهاجرين اللاجئين الذين يصارعون عبثاً امواج البحر العاصفة، على امه وهي تشرب مياه المطر في قبرها البعيد، وعلى كل تناقضات الحياة والموت، انما يكشف عن رؤيا فاجعة اكثر انهماكاً بوضعية الانسان الشمولية منها بشروط الماركسية وقواعدها التي دفعت بالشاعر أصلاً الى كتابة القصيدة وهي بلاشك رؤيا منسجمة مع قصيدته المأساوية الصرف «جيكور والمدينة» في هذه القصيدة الاخيرة يرى الشاعر القروي نفسه وعدداً من ابناء القرية وقد وقعوا في شرك المدينة المتحجرة القلب داخل الاسوار الحديدية التي تسد الطريق الى قريته «جيكور» التي اصبحت النموذج الاعلى للبراءة والسعادة المفقودتين. الماضي في هذه القصيدة ذكرى سعيدة لحياة لا يمكن استعادتها، ويصبح التركيز جمعيه الآن على الحاضر بكل يأسه وعذابه. اما المستقبل فإنه كم مبهم من المحال اختراق الحجب اليه وتمييز خطوطه العامة خلف اسوار المدينة العنيدة.

لعل اعتناق السياب للشيوعية ثم ارتداده عنها فيما بعد قد نبعا كلاهما من ذلك الاحساس المأساوي بالحياة الذي كان يملكه الشاعر بحده، ومن ادراكه الحدسي لماهية الحياة في لحظاتها الاشد فداحة، لقد قاده هذا الى البحث عن حل لمحنة الانسان في بلده، غير ان التفسير الماركسي. الذي يعبر على النتيجة والفهم العقلاني لهذه المحن، تعارض بقوة مع حساسية الشاعر التراجيدية اصلاً ودعيه اليقظ اشكال العذاب الانساني. ويمثل شعره المكبر هذا الصراع بين الايمان الماركسي والحدس الشاعري بأصالة كبيرة.

ما ان جاءت الستينات حتى كان معظم الشعراء الذين كانوا متفائلين يوماً قد بدأوا يشعرون بالقنوط. لقد ادركوا الآن مافشلوا في ادراكه سابقاً: وهو ان تعقد المشكلة البالغ وفداحة المؤامرة التي ادت الى الوضع قد غابا عن اعينهم فيما سبق. بدأوا الآن يتخلون عن ثقتهم الى حد لاسيما عندما فشلت بعض الاوضاع في العالم العربي التي كانت قد منحت النشوة والامل في المستقبل للملايين. وعلى رأسها الوحدة بين سوريا ومصر التي قامت ١٩٥٨ وحلت ١٩٦١. وقد سيطر الاحساس بالتخذل السياسي والعجز منذ مطلع الستينات واصبح الحاضر لايطاق بالمرة حتى اننا نرى شاعرفا كخليل حاوي الذي كان اكبر

المتفائلين في جماعة التموزيين يقلب موقفه ويكتب قصائد ياس مطلق. فهـو يعكس في قصيـدة «العـازر عام ١٩٦٢»[٣] صورة للعـازل بطـل الانجيـل الـذي احيـاه المسيح القبر منبعثاً الان من المـوت شبحـاً صامتاً ووقوفا كئيبة ميتة. ان مناخ الشعر المعاصر لم يعد مناخ تفاؤل فقد غام الايمان بالمستقبل عند بعض الشعراء الى مد ما واصبح المناخ النفسي مهيأ لتلقي المزيد من الفجيعة والعنف.

كمـا ذكـرت سابقـا كانت في هذا الشعـر عنـاصـر مأسـاويـة وعنـاصـر مقـاومة للمأساوي. على الصعيد الاول كان الذي عزز الجانب المأساوي هو تجنب الشعراء الطليعيين بشكل عفوي لأي تفسيـر ديني للمشاكل السياسية العديدة وللكارثة الفلسطينية، مع ان الشعر التقليدي كان حافلاً بالتفسيرات التي تركز على الغيبيات وعلى المشيئـة الالهيـة. يقـول أن رتشـاردز «ان اي تأويـل ديني للمأسـاة يقتلهـا لأن يمنحهـا ثوابـاً سماويـاً»[٤] فبالنسبة الى الشعراء الطليعيين لم تكن يد الله العادلة هي التي اوقعت الناس في مأساة النكبـة وهي التي ستصحـح الوضع في المستقبل، بل ايدي البشر كانت تلك الايـدي هي التي جلبت المأسـاة وهي التي يجب أن تعمل على ازالة آثارها لقد خيانة القيم والعذر الفتال، وقصر نظر المسؤوليت الـذين كانـوا في وضعيـة التأثير على الاحداث وجهل الـمـلايين وتخـاذلهم هي السبب ولايمكن ان يعـوض عن هذ الاكفـارة الـرجال في حلبة الصراع والفداء الا في العبادات. هذا هو الكفارة الوحيدة.

على الصعيـد الثـاني كانت تكمن في المأسـاة الفلسطينيـة وكنتيجـة لهـا ثمـة اوضـاع تقـود بطبيعتهـا عادة الى رؤيـا فاسـاوية اكيـدة: موت الابطـال الـذين يذهبـون بكامل رضاهم الى موتهم فيحتـرمهم قبـل ادانهم؛ الجهـود التي بقـوء بالفشـل باستمـرار. عذاب البسطـاء الابـريـاء ومـوتهم، الاقتـلاع من الجـذور الوان الفراق الشرس الذي قرض على الاسر والاهل وابناء الحي الواحد زوال مصادر الـرزق وخـراق المـال والمكان الرفض او الصامت الذي مني به اللاجئون وتعرضهم في بلاد كثيرة من العالم العربي للمهانـة والمـذلـة الغـربـة الجسدية والروحية. غير ان المأساة المتأصلة في أوضاع كهذه كانت تضعف ازاء اصرار الشعراء عادة على ان يقـدمـوا حلاً جمـاعيـاً يرهص بأمل المستقبل. وكان هذا عزز الجانب المقاوم للمأساة نقد ندر ان صورّ الشعراء الطليعيون مشكلة او ورطـة ما في ضوء الـوضعيـة الانسانيـة ودون ربطهـا بالمعنى الجمـاعي وبمـا تبعثـه المـاسي المتكـررة من قوة نفس وتصميم على المجـابهـة. اما التركيز على معاناة الفرد الشخصية وعـذاب الضحـايـا الخـاص فان لم يبـد امـراً مقبـولاً على صعيد واسـع. فحتى المـذابح الجماعية في قبية ودير ياسين وكفر قاسم لم تكن مآسي كاملة ونهـائيـة، الا للضحـايا وحدهم الذين أغفل الشعـراء مآسيهم الشخصيـة في سبيل التأكيد على عزم الامة على اصـلاح الخطأ الذي انتجه الاعتداء الوحشي. ولكنه المأساة كما يقـول جورج y. Stiener الخطأ الـذي انتجـه الاعتـداء الـوحشي.. ولكن المأساة كما يقول جورج شتاينر «لايمكن اصلاحها»[٥] انها نهـائيـة وكـاملة. ويفسـر هذا بشكـل اوسع ناقد آخر هوجان انويه لا يمكن ان يكـون [في المأسـاة الكـاملة] اي بارقـة أمـل على الاطـلاق. انـك واقع نهائياً في الفتح. لقد سقطت عليك السماء باجمعها وليس بامكانك شيء عدا الصراخ[٦] ولكن سقوط المدينة الفلسطينيـة (يـافا، عكا، صفد) لايمكن ان يعلنوا العكس؟ على الصعيد الوطني كان الفلسطينيون يواجهون محنتهم بعناد متزايد، ويـرفضـون بقـوة قبـول الـوضـع على انه نهائي. وكثر في شعرهم الحديث عن «العودة» و«الثأر» وتقديس «البطولة» و«المقاومة» وما دام المستقبـل يحمـل وعداً بالمجابهة والتحدي والتعويض واعادة الامـور الى نصـابهـا فان المأسـاة لايمكن ان تكتمل ولايمكن ان يعترف احد بخسران نهائي.

بهـذا لم يحكم الشعـراء على القضيـة الـوطنية حكماً كا سادياً نهـائيـاً، وبقي الشعـر اكثـر ميـلاً الى استيعـاب معـاني المقـاومة والتحـدي. غيـر ان عددا من المـآسي الفردية الغفيرة التي انتجها الـوضـع الفلسطيني وجـدت من يصـورهـا ابـداعيـاً في النثر ولعل اقصوصة غسان كنفاني رجال في الشمس (١٩٦٢) مثل جيد على هذا. ان السؤال الـذي يفـرض نفسـه هـنا هوهذا: لمـاذا ضحى الشعراء اجمالاً بموضوع المأساة الفردية في سبيل رسالة جماعية

عبرت عن نفسها اما عن طريق الافكار التجريدية، اوبواسطة رموز وطقوس جماعية؟ ذلك لأن الشعر عموماً، لم يصور خصائص التجارب الشخصية كما اثرت في حياة الافراد[٧]. ان هذه ملاحظة تستحق ان يفرد لها دراسة خاصة. لقد عبر مطران، في مطلع القرن، عن الحمق تورة اجتماعية وسياسية عن طريق تصويره (في شعره القصصي) للتجارب الفردية، كما رسم لنا السياب في باكورة الخمسينات وضعيتين مأساوتين عن طريق رسمه لحياة المومس العمياء وما انطوت عليه من مأساة كاملة، ولتجربة «حفار القبور». وقد استغل التجربتين لكي يمنح الدعم الحسي لنظريته الماركسية. وفي الخمسينات ايضاً كتب صلاح عبد الصبور قصيدته الشهيرة «شنق زهران» فوصف حياة زهران العادية وموته المأساوي وهوواحد من بين عدد من ضحايا العدوان البريطاني على قرية دنشواي ١٩٠٦ فاستطاع الشاعر عبر هذا التخصيص الفردي لمأساة القرية باجمعها ان يقدم لنا التجربة الجماعية في صور تنبض بدفء الحياة لماذا اذن عندما نجيء الى الكارثة الفلسطينية نرى الشعراء عادة يتغاضون عن هذا النوع من المعالجة؟ قد يكمن الجواب اوجزء من الجواب في ان الشعراء ارادوا ان يكونوا عرافي المستقبل وانبياءه فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، ولكن قد تكون له بعض الدوافع الهامة.

لعل العنف، اورغبة التدمير، هو الوجه الآخر للمأساة. فمجموعة خليل حاوي بنادير الجوع ١٩٦٢ مثلاً، هي تجربة في العنف المتطرف، عنف لايدخل اليه ولايتحمل التردد. فلقد نتجت المأساة من شر رهيب دمّر اشياء ذات قيمة عظيمة، ومن الطبيعي ان تكون الاستجابة هي الرغبة في تدمير هذا الشر الكبير، ذاك الذي جاء من الخارج، وذاك الذي نبع من المقالب الداخلية القومية.

غير ان العنف لم ينبثق فقط من غضبنا وحقدنا لكوننا بعض ضحايا في القرن العشرين بل ايضاً من احساسنا بالذنب لاننا سمحنا لانفسنا بان نكون الضحايا. ان الاحساس بالذنب قد شاع في الشعر العربي الحديث منذ النهضة في القرن التاسع عشر.

وقد عبر الشعراء عنه بلهجة التأنيب والغضب الممزوج بالدهشة واتلاستغراب لمناحي الضعف ومنازع الخدر التي سادت العالم العربي. غير ان الشعور بالذنب ومنازع الخدر التي سادت العالم العربي غير ان الشعور بالذنب ارتفع الى درجة عالية بعد نكبة ١٩٤٨ ثم وصل درجة الغليان والانفجار البرماني بعد حرب ١٩٦٧ ممتزجان بالرغبة في التدمير.

بعد حرب حزيران كان في الامة رغبة كبيرة صامته لأنّ مجلد وقد كانت قصيدة نزار قباني «هوامش على دفتر النكسة» أول عمل ادبي مهم حقق هذا. لقد اطلق نزار العنان لكراهية الذات، وللخزي، وللاحساس الباطني بالذنب عند جميعها في هذه القصيدة وفي عدد من القصائد الاخرى التي تلتها قام الشاعر بتحطيم متاريس الثقافة العربية المعاصرة والامراض المعشعشة التي اعتقد بانها ساعدت على الهزيمة، مستعملاً لغة تأنيبية مهينة شديدي العاطفية. وقام البياتي الذي كان قد احتفظ حتى الآن برؤيا كونية للتجربة الانسانية فسلط سوطه على القيم المنهارة التي رأى انها خانت قضية الانسان وتخلى الى حين عن الرمزية المعقدة التي اكتسبها شعره مؤخراً واستعمل لغة بسيطة ولكنها مفعمة بالغضب والتوبيخ وفي كانون اول دسمبر ١٩٦٨ نشر ادونيس قصيدته الطويلة المدمرة حول الحرب «هذا هو اسمي» وفيها تصور دراما الهزيمة بلغة موازية ورموز متخدلقة رفيعة المستوء الفني، ويشذب كل من الماضي ر القريب والحاضر ويشوهان نهائياً. وسوفق اعود بحث في هذه القصيدة في القسم الثاني من هذه الدراسة. غير ان عرفان الذنب وادراكه في كل هذه القصائد حمل معه نوعاً من الخلاص المقوض ساعد الناس على تحرير انفسهم الى حد ما من وضعية نفسية لاتحتمل.

وقد عبر عن نفسه ايضاً بالتهكم والسخرية اللذين كانا نادرين ماقبل ١٩٦٧ لقد بدأ هذان العنصران المهمان بالتسرب الى الادب العربي بعد الهزيمة ولكنهما كانا اقوى من فنون النثر الابداعي (لاسيما المسرح الذي عرفهما بقوة قبل الهزيمة بكثير) منهما في الشعر. وانه من المهم ان نلحظ هنا ان الادب في سوريا قد انتج ادبين اثنين على الاقل يبدعان الادب الساخر. ولعل هذا



■ محمد الماغوط

ناجم عن تلك اللامبالاة الظاهرية والاستهتار الهازيء، بكل ما هو متحجر الذي يميز الشخصية السورية المثقفة (ولعل هذا يعود الى حد ما الى الانقلابات والاحداث السياسية الكثيرة التي عانت منها سوريا في تلك الفترة). هذا الاديبان هما زكريا تامر في القصة القصيرة ومحمد الماغوط في الشعر. يعتمد الماغوط بقوة على الصورة الهزلية في شعره اكثر من اعتماده على اللهجة والتوجه الساخرين. ففي قصيدته مروحة السيوف»[٨] حول حرب حزيران يمزج هذا الشاعر السخرية المريرة برؤيا متألمة ومأساوية احياناً معبراً عن نفسه عبر سلسلة من الصور الهزلية مرصوفة الواحدة تلو الاخرى كحبات العقد. انه يختار صورة من حياة المدينة التي يراها بعيني مهاجر من الريف فلا يبصر فيها الاجوانبها العفنة. انها قصيدة رمزية ترمز الى العالم العربي الذي كان ينتظر الحرب وكله امل بالنصر بنسر عجوز ينتظر العاصفة. انه يجلس وحيداً وصامتاً كالحوذي وقد اهترأ منقاره كابهام الحذاء، واذا ماتحرك فانه يتحرك متردداً كومس على مدخل فندق ويواصل تذوق بقايا السحب (التي ترمز للامجاد العربية القديمة) كطباخ قديم وقد اتسخت اثوابه البيضاء كمئزر خادم. لكن عندما تصل العاصفة فانها تهزمه وتتركه خلفها منهاراً على الافق كسكير امام مغسلة.

في قصيدة كهذه يمثل الحاضر اهمية حاسمة. فالشاعر جعل من التاريخ والماضي موضعاً للتهكم وتجاهل المستقبل تجاهلاً كاملاً. قد يكون من مزايا التهكم ان لاتمتد الصورة فيه الى المستقبل، لأنك لاتستطيع ان تهزأ بقناعته الا بما كان قد حدث فعلاً، لا بالمجهول الذي لم يقع بعد.

في النصف الثاني من الستينات ظهرت على المسرح الشعري جماعة الشعراء الفلسطينين الذين كانوا يكتبون داخل الارض المحتملة. قبل ذلك كان الفلسطيني الوحيد المعروف في العالم العربي هومن انتاج الشعراء الفلسطينين في المنفى. كان هؤلاء يكتبون عن الوطن المغتصب وعن منفاهم وتشتتهم، وكان همهم الاول ه ان يحتفظوا بذكرى وطنهم حية في القلب وعلى اللسان: عاداته ومدنه ونباتاته هذه كلها يجب ان تعيش متوهجة في عقول جيل جديد ينمو في المنفى وقد منحت ذكريات المدن الفلسطينية بشكل خاص لمسة السحر لأحساسهم بالمكان ولمراقبتهم المستمرة للزمان وبدت تلك المدن في الشعر خالدة ابدية غير قابلة للتغير. ثم بعد حزب حزيران انضم الشعراء الفلسطينيون داخل اسرائيل الى المشهد وقد اصبحوا قوة كبيرة بعد حرب ١٩٦٧) فأضافوا نكهة متعشة الى الشعر التوري العربي ومنحوا توازناً ونقطة تركيز جديدة للشعراء العرب الذين اصابهم جميعهم دوار الحرب والهزيمة. كان شعراء الارض المحتلة قد نشأوا في ظلال الاحتلال الاسرائيلي، فاعتادوا المجابهة اليومية مع المعتدي كما اعتادوا اسلوب الاسرائيليين الفظ في معاملتهم للعرب. وبدوا الآن قادرين اكثر من سواهم على تخطي الوضع الجديد مابعد الحرب بتحد وقوة. بقيت لجهة شعرهم عالية، وبقيت ثقتهم في المستقبل قوية لايعكرها شيء... وقد كان منعشاً جداً ان يقرأ العرب خارج اسرائيل ذلك الشعر النابض بالكبرياء والتحدي والثقة الذي كتبه شعراء الارض المحتلة في اعقاب الحرب، وأن يكتشفوا أن رؤيا هؤلاء الشعراء للحاضر لم تربدها الغيوم وانها وضيئة متفائلة بالنسبة الى المستقبل. لقد قرأ العرب المفجوعين كلمات توفيق زياد وقد امتلأوا اعجابا ان راح يقول للمعتدين المحتلين:

انكم تبنون لليوم وإنا لغد نعلي البناء

اننا اعمق من بحر واعلى من مصابيح السماء

وقول سميح القاسم: نحن في الخامس من شهر حزيران

ولدنا من جديد[10]

لاشك ان في هذا الشعر بلاغة كثيرة عالية اللهجة ولكنه، رغم هذا، ينتمي بدرجات متفاوتة من الاصالة الى العرف الشعري الحديث في العالم العربي. غير ان شعراء مثل محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، وسليم جبران وعز الدين المناصرة، كانوا يشكلون، عموماً مجموعة متميزة. فشعرهم يتميز بصور نارية وبلهجة ايجابية مفعمة بالتحدي وفي كثير من الاحيان بشيء من المحاكاة للهجة الحديث العادي الفلسطيني ولبناء الجملة فيه، وهذه خاصية سريعة التأثير في القاريء (والمستمع) الفلسطيني، كما نرى في المثل التالي لعز الدين المناصرة.[11]

ياحادي العيسى دب الصوت في الشطين

وقل لاهلي بكائي اطفأ العينين

خناجر الظلم في قلبي وفي عنقي

فخذ بكفي وبغني واشتري بي، تين

الهدف هنا وفي امثلة اخرى هو احداث ذلك الاثر الدافيء الموحد بين الفلسطينيين انفسهم.

كان هؤلاء الشعراء قد بقوا على اتصال حميم بوطنهم وحياته يعيشون على أرضه ويتناقلون تراثه وعاداته ولم يكونوا في حاجة الى ان «يتذكروا» كما كان الشعراء الفلسطينيون في المنفى. وقد اصاب محمود درويش الهدف في قصيدته «يوميات جرح فلسطيني» التي كتبها بعد حرب ١٩٦٧ اذ قال:[12]

نحن في حلّ من التذكار

فالكرمل بينا

واذ يقول «نحن في لحم بلادي» يؤكد منحى كثر في هذا الشعر وهو اعتبار الوطن فلسطين امرأة معشوقة تكاد تكون من لحم ودم. ولاشك اننا نجد في هذا الشاعر العبقري التحاماً بين حب المرأة وحب الارض يكاد يكون التحاماً صوفياً. ان خياله الغنائي المترف الذي يصل الى أعلى درجات التخيل المدهش احياناً يتجاوز جميع الكليشيهات السهلة في الشعر الوطني ليجعل لشعره جاذباً خاصاً، انه ليس شعر الافكار والتحليل بل شعر الرؤيا والعاطفة يكشف. عن غليان داخلي في النفس وعن رهافة في الحساسية. انه بسبب ايقاعات شعره المنسابة، وصوره الشفافة ولهجته الاليفة الأنيسة ودفئه وحماسته المخلصة، وفوق كل شيء بسبب لغته السهلة، اكثر الشعراء شعبية اليوم بعد نزار قباني.

لعل الاختلاف في اللهجة بين شعر المقاومة الذي كتبه شعراء الارض المحتلة وذاك الذي كتبه الشعراء الفلسطينيون في المنفى ناجم عن ان الفريق الاول قد اوجدوا عرفاً شعرياً نامياً في وسط مختلف. فقد كانوا على ارضهم يعيشون وجها لوجه مع العدو. ان مواجهة الانسان للمعتدين تولد تحدياً اقوى وتؤكد يومياً اختلاف هويته ووضعه عن هوية المغتصبين ووضعهم. لقد تميز الشعر العربي الحديث منذ النهضة بأنه كان دائماً اقدر على اظهار تحد اعظم واكثر مباشرة والكتابة باسلوب اقل غموضاً وتعقيداً ومواربة كلما واجه قوة اجنبية على ارض عربية. ان الصراع عندئذ يكون أحّد واكثر وضوحا وانكشافاً والتحدي اعنف ويصبح الشاعر قادراً على اظهار العداء الشخصي دون اللجوء الى التعميم والتعمية ذلك لأنه لاشك هنا اطلاقاً في هوية المعتدي ولكن الشعر يلجأ الى الايماء والترميز عندما يصبح الصراع داخلياً مع حكام مواطنين يرفعون شعارات الحرية والتقدم ويطلقون العنان في الوقت نفسه لاحقادهم علانية احيانا واحياناً اكثر في الخفاء ضد من يعارضونهم. عندئذ تصبح لهجة الشعر مواربة وتصبح مقاربة الشاعر لموضوعه مغلفة بالرمز والايماء والاشارة بدل التصريح والاعلان. ويعاني الشاعر من الغربة الروحية ويرفض عالمه بعنف احياناً كرد فعل لهذا الوضع المليء بالقمع اما في شعر المقاومة فان الرفض موجه مباشرة الى المعتدي والى من خانوا القضية بشكل مفضوح وتصبح العلاقة بعالم الشاعر صميمية متداخلة ويعكس الشاعر ميلاً كبيراً الى الاندماج بهذا العالم ووقايته والمحافظة على كرامته.

غير ان الموقف العام في الشعر الفسطيني إزاء الزمن كان موقف ضد الزمن، ضد انحلال الروابط والجذور، وضد تلاشي الذاكرة ان هوية الانسان ـ الحالية تعتمد على هويته السابقة. لهذا حاول

الشعراء الفلسطينيون تأكيد ماضيهم الفلسطيني لكي يحافظوا على هويتهم سليمة كاملة. وبما ان أمل هذا الشعب الوحيد في البقاء كشعب انما يكمن في تحرير ارضه يوماً فأن المستقبل يتقمص اهمية حاسمة.

■ الماضي البعيد:

ان معالجة الماضي البعيد، ماضي الازمنة الكلاسيكية، ممتعة في الشعر العربي الحديث. لقد ظلت رؤيا هذا الماضي حاضرة في هذا الشعر منذ عصر النهضة في القرن التاسع عشره في شعر الرواد الاوائل، اي شعراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة كان الماضي البعيد يخلد وبمجسد بحب يصل الى درجة القداسة احيانا وقد كان هذا متوقعا على الصعيد الفني لان النهضة الشعرية الحديثة لم تتحقق الا لان القصيدة الجديدة بنيت على غرار النماذج الشعرية القديمة في كافة فترات الشعر العربي القديم. وقد كان الماضي بالنسبة الى هؤلاء الشعراء يعني شيئين رئيسيين: عصور نضج القصيدة العربية واكتمال تقنيتها الشعرية وعصور المجد والفتوحات وعظمة الامبراطورية وانتشار الحضارة العربية الاسلامية في العالم. ولاشك ان موقف الشعراء الكلاسيكين ازاء هذين الامرين كان موقف تمجيد واحتفال وتعظيم. وكانوا اذا ما قارنوا صراحة اوتلميحا، كل ذلك المجد والكمال بالحاضر الحرج نظروا بجزع واسف للتغير الواضح الذي وصل احيانا حد الانهيار في كل من عالمي الشعر والسياسة في العصر الحديث.

تم للشعر الكلاسيكي الجديد التعبير المتقن عن ولائه الحميم لنموذج «الكمال الشعري» عند القدماء وقد تبنى الشعراء الكلاسيكيون الجدد ليس شكل الشطرين فحسب بل المواقف والرؤى ايضا التي حفل لها الشعر القديم وجزءاً غير قليل من قاموسه الشعري وضمت الرؤيا السياسية في الشعر الكلاسيكي الجديد جميع نماذج السؤدد والمجد العربي. واضيئت ذاكرة الامة بقصص البطولة والفتوحات والاعمال الجليلة والابهة والقوة والتحضر والعدالة قصص ميزت العصور الذهبية في تاريخ الحضارة العربية.

غير ان الاجيال تختلف في اختيارها للعصور التاريخية التي تستلهم منها الوحي وتنشد عندها المقابلة فالجيل المعاصر من الشعراء تحول الى نوع آخر من النموذج الاعلى في الحضارة العربية واختاره بعناية وبعد بحث رفيق احيانا في سجلات التاريخ العربي. كانت «نماذج البطولية المجيدة قد جاءت الى الجيل السابق من الشعراء بشكل طبيعي سهل، وفي ايقاظهم للذاكرة الوطنية اكدوا على الجوانب الاكثر ايجابية من الماضي البعيد وهم يطمحون الى ان يستمدوا منها الشجاعة والمثال والعزاء احيانا. اما الان فان الدور قد عكس اجمالا، وراح الشعراء الحديثون يتحرون الجوانب الاقل ايجابية في التاريخ العربي لكي يستخلصوا الدرس منها ولكي يبرهنوا كيف اعاد التاريخ نفسه مرة بعد مرة. كانت النماذج العلياً «المجيدة» تستعمل استعمالا مباشراً. لعلها منحت القصائد شيئاً من اللون الملحمي لان استعمال التاريخ والنماذج العليا في الشعر اقرب الى البناء الملحمي منه الى البناء الغنائي غير ان الجانب الاسطوري - الرمزي كان غائبا فالنماذج البطولية كانت تذكر في الشعر كمثل على المزايا العظيمة التي اتصفت بها في زمنها لاكرموز لما يزال حديث اليوم وان تقمص اسماء جديدة وتقنع باقنعة مختلفة بل على العكس كانت النماذج البطولية الباهرة عندما تذكر في الشعر تثير في المستمع او القاري الحنين والأسى فانها توحي بان امثالها لايمكن ان يوجدوا بيننا اليوم اما الان فقد اختار الشعراء المعاصرون ان يتذكروا احداثا خاصة: مآسي ومواقف انسانية غاية في المقاومة والعناء والصبر والشجاعة والتضحية والصمود ضد غدر الزمن ومظالم الانسان او مواقف اخرى يتمثل فيها الظلم والقهر والقمع والاستبداد والشبق والتردي والغدر والطموح الشخصي. واصبحت النماذج العليا الجديدة تتمثل اما في الابطال المنفردين الذين قاوموا العالم وحدهم: صقر قريش، علي ابن ابي طالب الحسين بن علي، الحلاج (الذي استعمله صلاح عبدالصبور ببراعة في مسرحية الحلاج) ديك الجن، ابو العلاء المعري الخ. او تتمثل في شخصيات المستبدين الانانيين وعملائهم الذين فرضوا قوتهم على العالم. انه لصحيح ان

الاستبداد قد صور في مطلع القرن باسلوب رمزي ايضاً ولكن الشعراء يومئذٍ اتخذوا نماذجهم العليا من طغاة التاريخ من غير العرب كما فعل مطران في قصيدته الطويلة «نيرون» التي نظمها ١٩٢٤ اما التاريخ العربي القديم فان الشاعر اذا مالمس الناحية فيه فانما كان ليظهر ناحية الايجابية اما الآن فقد اصبح كل من المضطهد والمضطهد القاتل والمقتول، يختاران من صلب التاريخ العربي فلم يكن استعمال ادونيس في قصيدته الشهيرة «الصقر» لشخصية عبدالرحمن الداخل، صقر قريش مجرد توكيد للبطولة العربية إذ ينجح الصقر في التخلص من ملاحقة اعدائه ثم يبني مملكة جديدة بل كانت توكيداً لفذوذية البطل المتفرد الوحيد الذي يصنع المعجزة وحده عبر تجربة مليئة بالاهوال والمشقات. هذا هو المنحى الذي يؤكده الشاعر بقوة في هذه القصيدة.

ان الاستعمال المعاصر لهذا النماذج العليا في الشعر الطليعي اسطوري بطبيعته. فبعث هذه الشخصيات من الماضي واسقاطهم على الحاضر يقيم صلة مباشرة بالعصور التاريخية المتتالية ويعطي القارىء الشعور بتتابع الزمن من الماضي الى الحاضر الى المستقبل، وهوتتابع يوحد التجربة الانسانية ويشير الى التشابه بين تجارب العصور المختلفة والى امكان تكرار التجربة القديمة في العصور الحديثة سواء كانت هذه التجربة انجازاً نبيلا، اوفشلا في المحاولة اوشراً خبيثاً اوخنوعاً سلبيا ايضا، هذا الاستغراق في الماضي واستغلاله في رمز اسطوري يلقي الضوء على الحاضر كان قد بدأ بداية مترددة في مطلع هذه الفترة ولكنه اصبح اسلوباً وطريقة في تعامل الشعر مع الحاضر منذ الستينات بعد ان ماتت أساطير الخصب والبعث وتوقف استعمالها فجأة ودون رجعة في مطلع الستينات (ولعل هذا يعود الى كثرة استعمالها مما سبب ارهاقاً جماليا في الشعر او الى انها لم تنبثق في اساسها انبثاقاً طبيعيا حياً بل اقتبست وفرضت على الشعر من الخارج أو للأمرين معاً) كان السياب في منتصف الخمسينات وهو الرائد الاول في استعمال الاسطورة والنماذج العليا في الشعر قد كتب قصيدته الشهيرة «في المغرب العربي»، ١٩٥٦ التي استعمل فيها نماذج عليا من الحضارة العربية الاسلامية القديمة. كتبها احتفالا بالثورة الجزائرية. ومع ان موضوع الاله الميت الذي ينبعث الى الحياة كما يحدث في الاساطير الفنيقية، موجود فيها الا ان الشاعر استعمل شخصية النبي محمد نموذجا اعلى للبطل الذي لم يحمه مجده القديم من ان يموت الآن، في اصيل حضارة عظيمة وبموته يتراجع الله نفسه من هذا العالم المنهار فيموت العالم بتراجع رحمة الله عنه:

فنحن جميعنا موات انا ومحمد والله، (١٣)

هذا الاله يراه الناس ينتحب في بيت مهجور في يافا العربية ويجدونه جائعا جريحا يستجدي الصدقات. غير ان الثورة الجزائرية تحيي روحه. وتعود الى الامة الفحولة والقوة. اما الارض التي كانت ميتة يوماً ومليئة بقبور الأحياء من البشر فانها الآن تعرف انبعاث الملايين من البشر الذين كانوا يعانون موتا رمزيا، ويعود الله فيعيش منتصراً في الارض العربية.

هذه القصيدة تكتسب اهمية ونكهة خاصة بسبب تفوق الحاضر على الماضي في الخمسينات وماناله الماضي الكلاسيكي من نبذ وتشذيب. فبعد هذه القصيدة بدأ بعض الشعراء الآخرين ينظرون في هذا الماضي وفي مطلع الستينات نشر ادونيس ديوانه الثالث اغاني مهيار الدمشقي (١٩٦١) الذي أقام فيه علاقة اكيدة مع الماضي التاريخي. في هذه المجموعة تغلب ادونيس على روح النكران في الحقل الادبي لهذا الماضي والتجاهل له واستعاد نوعاً من التوازن في موقفه منه. وقد تطور هذا الموقف الى حس اوسع واعمق بالتاريخ في شعره، حسن اسطوري يحل فيه الماضي في الحاضر وتنساب العصور المختلفة معاً انسياباً موحداً مستمراً. ولاشك أن الشاعر اظهر قدرة بارعة في تصويره لكل هذا.

وبدأ شعراء آخرون ينزعون نفس المنزع. كانوا قد بدأوا وقبل هذا البحث في التاريخ العربي عن اساطير لم تزل حية في الناس يستعيضون بها عن الاساطير «المستوردة» ولكنهم اكتشفوا سريعا ان الثقافة العربية الحديثة لم تكن غنية في القصص الاسطوري القديم. أنه لصحيح ان لكل امة اساطيرها الخاصة التي تفسر بها بعض مناحي الحياة الحيوية. غير ان تاويل الحياة والموت. والمسعى الانساني وعذاب الانسان وتجاربه الكيانية العظمى

على الارض. كل هذه كانت قد خضعت للتأويل الاسلامي واصبحت الرؤيا الكونية في العالم العربي رؤيا اسلامية في جوهرها. وبما ان استعمال الاساطير ذات الدلالات المهمة كفيل بان ينتج قصائد اروع، فان قلة الاساطير العربية الغنية قادت الشعراء الطليعيين في الخمسينات الى اقتباس الاساطير الفينيقية وسواها. ومع ذلك فبالرغم من معالجة بعض الشعراء لهذه الاساطير بنجاح فانها ظلت اكتساباً ذهينا لانها لم تكن حية في الناس. في الوقت نفسه فان الاساطير العربية التي وجدها الشعراء واستغلوها مثل اسطورة «العنقاء» و«السندباد» و«ارم ذات العماد» بالرغم من غناها الاساسي (استعمل خليل حاوي مثلا اسطورة «السندباد» استعمالا جديداً في شعره) فانها كانت مقصورة على فكرة البحث عن السعادة او عن الحقيقة او عن الكنوز الرمزية ولم تكن قادرة على ان تشمل المناحي المهمة الاخرى من التجربة العربية المعاصرة. وقد اكتشف الشعراء غريزيا بانه من المحال خلق اساطير جديدة، وهو ما اكتشفه من قبل الشاعر الايرلندي ويليام بطلر ييتس **William Butler yeats** اعظم شاعر اوروبي حديث حاول استعمال الاسطورة كأساس لاعماله الشعرية.

يقول ييتس: ان مجرد الثورة الفكرية وحدها لايمكن ان تعيد الى الحاضر احتفال القدماء بالحياة. ان ما تجلبه لايكون الا شيئاً مقصوداً.. شيئاً خارجيا اكثر تنسيقاً واكثر وعياً بذاته، كما يحدث في كل عودة جديدة[١٤] اي ان ما تجلبه الثورة الفكرية وحدها يجي خاليا من عفوية الاساطير القديمة التي نشات بصورة طبيعية واصبح التعبير عبرها عن تفاعل الانسان مع الحياة وتاويله لاحداثها شيئا غريزياً مقرونا بالعاطفة والوجدان العميق عند القدماء.

وهكذا كانت الحال ايضا مع الشعراء العرب المعاصرين ولذا فانهم ما ان استنفذت اساطير الخصب المستوردة طاقتها حتى اتجهوا نحو التاريخ يخلقون نماذجهم العليا من المادة التاريخية وشبه التاريخية الضخمة التي حفظت في خزانة التاريخ العربي ولعلهم استمدوا المثال والمرأة من الاسلوب الذي توخاه الشاعر الفرنسي الشهير سان جون بيرس Saint John Perse في معاملته



■ **صلاح عبد الصبور**

للزمن في شعره. قال بيرسي في الخطاب الذي القاه في استوكهو لم يوم تسلم جائزة نوبل من الاكاديمية السويدية سنة ١٩٦٠: ان الشاعر رغم أنفه، مرتبط ايضاً بالاحداث التاريخية. ولا شيء في دراما زمنه غريب عنه. غير ان تجارب ادبية اخرى الى جانب تجربة بيرس لابد ان تكون قد تركت اثرها في الشعراء العرب المتطورين فنياً وفكريا كفلسفة بيرجسون Bergson عن الزمن الذي اعتبره العنصر الذي يساعدنا على ان نعي حياتنا الروحية: ومعالجة بروست Prouste المبدعة للذاكرة في كتابه «البحث عن الزمن الضائع» وقدرته على استعادة الزمن الذي مضى وخلت من ايدينا. ثم تجربة جيمس جويس James Joyce في يوليسيس وما قاله عن الطبيعة الهلامية التي تميز التجربة الداخلية والانسياب الذي لايحد لتيار الزمن المتدفق الذي تنساق الروح محمولة عليه[١٥] كل هذه التجارب لابد ان تكون قد اثرت في الشعراء مباشرة او غير مباشرة عن طريق ادباء كبار كلورنس داريل Lawrence Darrell الذي اشتهر كثيراً في الاوساط الادبية العربية الراقية في مطلع الستينات[١٦].

نجد في هذه الفترة شعراء أمثال البياتي وادونيس وصلاح عبد الصبور يلجأون الى النماذج العليا التاريخية لاسيما في التاريخ العربي فقد سعى ادونيس (الذي تأثر بعمق بسان جون

بيرس) جهده نحو ايجاد قاسم مشترك أعلى للوجود العربي ونحو اكتشاف معادل صحيح للاشكالات المعاصرة في التاريخ العربي وذلك لكي يتوصل الى التعبير عن الاحساس الاسطوري بوحدة الامة ولكي يجذر التجربة المعاصرة في استمرارية التاريخ العربي ويبين كيف تنبع هذه التجربة من مواصفات اساسية (أو هكذا ظنها هو) متشابهة تكرر نفسها باستمرار منذ القديم الى اليوم.

ولاشك ان الدافع الذي حمل ادونيس على تخيل هذه الصورة الموحدة للتصرف الجماعي عبر التاريخ ورؤيته له كخط ثابت مستمر عبر القرون انما انبثق من احساسه بالخيبة العميقة كعربي معاصر عانى تجربتي ١٩٤٨ و ١٩٦٧ . (١٧) وقد ازدادت رؤيته قتامة مع السنوات لاسيما بعد ١٩٦٧ كما حدث مع الشعراء الطليعيين الآخرين هؤلاء الشعراء كانوا قد عانوا عدداً لايحتمل من الصدمات والتجارب السياسية القومية منذ سنة ١٩٤٨ ولم يعد بامكانهم الاحتفاظ برؤيا ايجابية معافاة بحتمية انتصار الكفاح الانساني ان يوجه شعره لسنوات طويلة اشترك الآن مع شعراء كنزار قباني وأدونيس وسواهما في ذلك الطوفان من الشعر الرافض للذات القومية بعد حرب حزيران كما ذكرت اعلاه (١٨) وراح هؤلاء الشعراء في سعيهم لوصل الحاضر بالماضي. يبحثون عن المزالق (او ما اسموه مزالق) في التاريخ العربي، مختارين خطأً ما لشموليته ولتردده المستمر في تاريخ الامة كان هذا الخطا يعرض في الشعر كشاهد على ما يحدث الآن ليؤكد على ان الانسان بصفته وريثاً للماضي، انما هو وريث ايضا لكل ما في ذلك الماضي من خبائث وشرور.

كان التأكيد في كل هذا الشعر على استمرار التجربة كجزء لايتجزأ من طبيعة الامة. وكان الهدف هو اعادة تفسير التاريخ العربي بشكل يعطي المثال او يوجه الانذار للعرب المعاصرين ولكي يضمن الشعراء الوصول الى هذا الهدف الاساسي فانهم كثيراً ما كانوا يكتفون الحدث التاريخي احيانا او يحرفونه او يمنحونه حيوية اكثر من حقيقته، او يهملونه او يقلبونه حسب هواهم. اثبت استعمال النموذج الاعلى المستمد من التاريخ



■ البياتي

العربي ان له تاثيراً أسرع ومفعولاً الصق بالنفس من الاسطورة انه لصحيح ان كليهما قادران على ان يوحدا التجربة الانسانية غير ان الاول يخصص ويؤكد على بعض مناحي التجربة القومية مما يعزز فعاليته ويمنحه قوة اكبر وجاذباً اقوى واكثر دفقاً ثم ان كلا من الشاعر والقاريء (او المستمع) العربي يشعر بتجاوب عاطفي اقوى مع النموذج الاعلى القومي منه مع الاسطورة وانه لهذا ان استعمال النموذج الاعلى التاريخي يتطلب تقيداً بصدق المواصفات التاريخية التي تتصف بها تلك الشخصية التاريخية او على الاقل بصدق ماقر في المفهوم الشعبي القومي عنها من فكرة. ولذا فان! شارة كل من البياتي وقباني لشخصية هارون الرشيد على انها رمز للطغيان والشبق ليست خطأً تاريخيا فحسب بل فنياً ايضاً لان صورة هارون الرشيد المنحدرة الينا عبر القرون هي صورة للعظمة الخيرة والايهة النبرة في اعظم عصور الامبراطورية العربية اشراقاً وحضارة. وتصويره عكس ذلك إنما هو طعنة اليمة للكبرياء القوية والثقة بكل انجازات الماضي وكرامته. (١٩)

وقد عكس البياتي في شعره اهتماما متزايداً باستعمال النموذج الاعلى. يقول في كتابه تجربتي الشعرية ان رؤيا الشاعر الكونية تعتمد على اشياء ثلاثة: تفهم موضوعي لتناقضات الوجود الانساني واكتشاف لمنطق التاريخ وانهماك باحداث الزمن

المعاصر [٢٠] وقد اظهر البياتي منذ مجموعته الثانية اباريق مهشمة (١٩٥٤) حساكونياً وسعى ليوحد صراع الانسان في كل مكان وبصفته ماركسيا فانه اقام علاقات شخصية واخرى شعرية بعدد من الشعراء اليساريين في العالم امثال ناظم حكمت وبابلو نيرودا، ومايا كوفسكي ولروكا واراجون وايلوار. وقد اظهر اهتماماً مخلصاً بالصراع من اجل الحرية الذي كان قائماً في بلدان كثيرة من العالم. حتى في اوج المد القومي العربي في الخمسينات. لاشك ان هذه الرؤيا الكونية الواسعة التي صبت اهتمامها في البدء على اوضاع الحياة المعاصرة قد استمرت في شعره، غير انها اغنت الآن بحس تاريخي متنام راح يتطور في اعماقه (كما كان يتطور عند عدد من اهم الشعراء في العالم العربي في نفس الوقت.) وقد راح البياتي في مسعاه لتوحيد التجربة المعاصرة بالتجارب القديمة يضمن نسيج قصائده احداثا تاريخية واساطير وقصصا مدونة عن الايام الخالية. وكثيرا ما تراه يطور الشخصية التاريخية الى مدينة النموذج الاعلى اويضفي عليها مواصفات تربو على محتواها التاريخي لكي يجعل منها مادة غنية صالحة لخلق النموذج الاعلى. غير ان البياتي في بحثه الحثيث عن المادة التاريخية الجديدة يبالغ احيانا بالتلاعب بموجوداته. وعندما يفعل هذا فانه يبوء بالفشل. انه لصحيح ان المادة الاسطورية او التاريخية قد تسمح للشاعر بان يجملها قليلا، او ان يعيد تفسيرها او تصنيفها وان يسلط الضوء عليها من زاوية جديدة توافق موضوعه. غير انه لابد ان يحافظ في كل هذا على علاقة اصيلة مع جوهرها الاساسي سواء كانت اسطورة او تاريخا، وذلك لكي يمنح قصيدته القوة الروحية التي تحتاج اليها، وينسق ويدمج التفاصيل المختلفة دون تصنع او تعمل. ولابد للشاعر ان يكون قادراً على مصالحة فكرة القصيدة الاساسية مع ناحية مهمة من مناحي المادة المضمنة لكي يبرر تبنيه لها. فلعله يجد فيها معادلة فلسفية مع موضوع القصيدة الاساسي او قاسماً مشتركا اعظم يضمن له انسجام ذلك الموضوع مع الرمز المقتبس.

بالرغم محاولات البياتي الكثيرة الناجحة الممتعة في هذا المجال فانه لاينجح فيه دائما، فقد يتبع احيانا اسلوبا غير دقيق في استعماله للمادة الاسطورية او التاريخية. من افضل الامثلة على هذا هو الاسلوب الذي اتبعه في تأويل قصة ديك الجن الحمصي، معاصر ابي نواس. حيث داخل حادثة قتل ديك الجن لحبيبته غيرة وقسوة. في نسيج قصة بطل، هوديك الحب يرفض اغراءات الحاضرة المزدهرة بغداد، بكنوزها الذهبية واضواء الشهرة الادبية وأبهة البلاط في سبيل الحرية الفنية والشخصية. [٢١] ومثل آخر هو استعماله لشخصية عائشة كشخصية تاريخية فكما يفسر في ملحق ديوانه الموت في الحياة كانت عائشة هذه صبية احبها عمر الخيام حباً شديداً ولكنها ماتت بالطاعون ولم يذكرها الخيام قط في شعره. كما يظهر من هذا لم تكن عائشة هذه شخصية تاريخية ولكن البياتي يذكرها في عدة قصائد في ثلاثة من دواوينه ويجعل منها امرأة اسطورية والرمز الشخصي والجماعي للحب الخالد الفريد، وروحاً هاربة لاتمسك تظهر فى رؤى متعددة وفي جميع الاوقات روحاً تموت لتعود من جديد الى العالم. ان اشارته للجمال والحب الخالدين هي رمز احيانا للحب الذي يمثل نار الثورة التي ستمنح الحياة والسعادة الى العالم. انها ثورة لن يشعلها الا لهيب القلب الدائم. فكرة تذكرنا بفلسفة العشق عند محمد اقبال. لقد كان البياتي خليقاً بان يحرز نجاحاً اكبر لو انه اقتنع بخلق هذا الرمز من بنات خياله وحده او من تجربة شخصية جديدة، ثم سمح له بان يبرز في شعره كنموذج متميز يمثل فكرته المعينة او كرمز يسمح بشيء من الغموض كما هي طبيعة الرمز. اما النموذج الاعلى الذي نشده فيه فانه لم يكن اصيلا بل جاء ممطوطا وملفقاً بعيداً بعداً هائلا عن حدود القصة الاصلية البسيطة. ان الانسان لايشعر بالراحة عندما يرى ان شخص حبيبة ماتت ولم يذكرها حبيبها الشاعر ببيت شعر واحد قد انتزعه الشاعر من حدوده التاريخية الشديدة البساطة وقلبها حالا، كما بالسحر الى نموذج اعلى ذي دلالات غاية في الاهمية اما تحويلها الى اسطورة فقد ذكرت اعلاه ان الاساطير تحتاج الى الزمن والاستمرارية لكي تصبح جزءاً داخليا من تجربة الشعوب الثقافية. لقد كان اختيار الشاعر لشخص عائشة هذه بهذا المعنى الاسطوري اختياراً اعتباطيا لايحمل المعاني الرمزية المحتومة

التي يجب ان يحملها النموذج الاعلى . لابد للشعراء ان يكونوا حريصين في معالجتهم للمادة التاريخية التي لم يستوعبها الناس كجزء من معرفتهم الطبيعية للاشياء . المادة التي لاتحدث في القاريء رد فعل عاطفي سريع يصدر عن تعرفه الفوري على النموذج كتجربة شمولية تتكرر باستمرار في الحياة الانسانية .

لعل قصيدة محمد عبدالحي الطويلة «العودة الى سنار» (١٩٧٣) هي القصيدة الاكثر ايجابية التي تستلهم الماضي كزمن عمت فيه سعادة قومية عظيمة ، انها قصيدة تسعى الى تحقيق الوئام والانسجام في السودان المعاصر بين الجنسين البشريين الرئيسيين اللذين يكونان الشعب السوداني : العرب والافريقيون وتشكل نمط النموذج الاعلى في هذه القصيدة مملكة سنار القديمة في السودان (١٥٠٩ ـ ١٨٢١) التي نجحت في توحيد الشعب وفي تجاوز نتاقضات الفوارق العرقية التي يحس الشاعر انها اصبحت تتصارع اليوم من جديد . ويسود هذه القصيدة حس اسطوري باستمرارية الشعب والتجربة العرقية وتضيء بارادة الوصول الى الوحدة والانسجام والى تجاوز الفوراق التي اخترقت روح الانسان الحديث في وطنه فحرمته القدرة على تجديد التجربة الانسانية في ذرواتها الحاسمة . ان هذه القصيدة في سعيها للاتحاد والانسجام تذكرنا بقصيدة سان جون ببرس امير Amers (١٩٥٧) **بمفهومها عن التحالف Alliance وهو مفهوم للانسجام الكوني الذي يقف وجها لوجه ضد العنف .**

هذه القصيدة في اتجاهها الاسطوري وصورها واستعمالها للغة وتنويعها الايقاعي انما تصدر من قلب العرف الحديث في الشعر العربي اليوم . غير انها في ذلك التكريم الذي ترفعه الى انجازات الجدود وفي دمجها العاطفي الكبير للتجربة القديمة بأمكاناتها المستقبلية انما تقع خارج هذا العرف الشعر العربي الحديث ينبض بارادة التدمير ، بالرغبة في ان يغير العالم بتفكيكه وخلعه عن جذوره السلفية . اما هذه القصيدة فانها تحتفظ بالماضي في كل روعته وابهته ، وتسعى الى بعثه من جديد . فان كان الشعر العربي المعاصر شاهد الالم والعذاب والرفض فان هذه القصيدة هي شاهدة الفرح والتفاؤل والاحتفال .

■ الزمن المتوقف

ان استدعاء الماضي واستكناه المستقبل يقتربان بحركة عبر الزمن : اما الحاضر فمادام مرتبطاً بالتغير وبالمستقبل فانه يبقى مشحونا بالحياة . ولكن الزمن يتوقف فقط عندما تصل العواطف اقصاها وهذا ينـدر في الشعر . لقد أنتجت كل من نكبة ١٩٤٨ ونكسة ١٩٦٧ امثلة من الياس الكامل وفرضتا على بعض الشعراء احساساً بتوقف الزمن خارج كل زمن .

ففي قصيدة «هذا هو اسمي» لادونيس نجد عدداً من الاشارات المتشنجة ان كلاً من الزمان والمكان قد توقفا . فهويتساءل هل شعبي نهر بلا مصب ويضيف «لم يعد تاريخ ولا حاضر» فالتاريخ يبدو له وقد تضاءل الى الاشياء وسقط خزياً : هذا التاريخ يسكن في حضن بغي . . ويشتهي عفن الارض ويمشي في دودة . «عد الى كهفك واخفض عينيك» وفي مكان آخر يضيف : ورايت التاريخ في راية سوداء يمشي كغاية ، لم أروخ .[٢٢] غير ان تعطيل الزمن لايدوم خلال القصيدة الطويلة كلها ، بل نرى الشاعر يبدل موقفه عدة مرات . ورغم لهجة اليأس والأدانة المهينة واللوم والتحقير المتعسف فان القصيدة تنهتي بابيات تنبض بالتفاؤل القوي والتمجيد المؤمن بشكل يتناقض تناقضاً شديداً مع جوها اليائس الحافل بالرفض والادانة .

وكأدونيس هنا يتقلب البياتي في موقفه ايضاً في قصيدته عن الحرب «بكائية لشمس حزيران»[٢٣] فهو بعد ان يبدع صوراً للزمن المتوقف كقوله :

نحن موتى

نحن جيل الموت بالمجان

أو قوله :

لم نمت يوماً ولم نولد

بعد ابيات كهذه يقحم على القصيدة بعض ابيات تعبر عن القوة وتشير الى حركة الحياة : فجراحي فم ايوب . . ودم يطلب ثار .

كان اغلب الشعراء يراقبون كلماتهم لاسيما بعد الجدل الصاخب الذي اثارته قصائد نزار قباني عن الحرب بما تضمنته

من غضب ولغة مهينة ورفض كامل للماضي والحاضر. غير ان الجو العام الذي خيم على العالم العربي بعد الحرب مباشرة كان جواً يوحي بان الحيـاة قد تعطلت والـزمن قد توقف وهـو رد فعـل طبيعي بعد تلك المحنة الرهيبة لقد كان الاحساس بالموت الكامل يثقل الجو كما نرى في الابيات التالية لكاتبة هذه السطور:

اسمعت بموتي؟
ذاك الكأس العقرب
ذاك الموت المشتاق الى الموت؟
لابد
فناعيك رآني أدفنه
اذ القوه الى جنبي[٢٤]
فالكل موتى. انت وأنا وناعيك ايضاً.

ان الـزمن المتـوقف في الشعـر انمـا هو تعبير عن تجربة عنيفة حادة: محنـة شديـدة ماسـاة او سعـادة قصـوى. وانـه بسبب هذا لايمكن ان يستـديم لأن لاالحيـاة ولا الفن يمكن يحتمـلا طويـلا تلك الكثافة العاطفية التي يتوقف معها العالم والزمن سواء اصرخ الشـاعـر وهـو يواجـه محنة لاتحتمل: واحيا على نقطة الصفر.. ليس الـزمـان زمـاني[٢٥] او نادى وهـو يعيش تجربة سعادة قصوى كما فعلت فدوى طوقان:

منيتي صمتاً، هدوءاً، لاتقل لي
كان أو سوف يكون
لاتحدثني عن الأمس ولا ـ
تذهب لغد
ربما كان سوى ما رسمت
يد أحلامي وأحلامك فيه
ربما كان سوى ما نرتجيه
هذه اللحظة، لاشيء سواها
زهرة قد فتحت بين يدينا
لاثمار، لاجذور
زهرة آنية الروعة فلنمسك



■ فدوى طوقان

بها قبل العبور
ياحبيبي
هذه اللحظة عندي
مالها قبل وبعد
لم يعد للزمن المحدود عندي
أي معنى
قد تلاشى الأمس اصداء
وظلا
والغد المجهول يمتد بعيداً
ليس يجلى[٢٦]

أم عبـر عن الم كمـا فعـل محمد مصطفى بدوي امام احساسه باستحـالـة القبض على اللحظـات الثمينـة التي تمنحهـا الحياة، المتألقة التي تهرب بلا عودة[٢٧]

■ اللازمنية

ان الشعـر العربي الطليعي المعاصـر ليس ميتافيزيقيا في طبيعتـه. ولايظهـر اهتمـاماً خاصاً بما هو أبدي ولازمني. قد نجد بعض الـرؤى الميتـافيـزيقيـة في الشعـر التقليـدي حيث يتحـدث الشـاعـر عن الله الحي القيـوم والشهـداء الخـالدين في اغنية. اما

الشعر الطليعي فانه عادة يتجنب اية اشارات دينية كهذه ويصبح المشهد في شعرهم حياة للاجيال اللاحقة فان كانت رؤيا الله مفقودة في هذا الشعر ورؤيا السماء والجنة والآخرة فان خصائص اللازمنية والديمومة التي لاتتغير مفقودة من هذا الشعر ايضا.

ان الشعراء القلائل الذين تاملوا في المنحى الميتافيريقي إنما فعلوا ذلك في قصائد منفردة وليس كموقف ثابت في شعرهم. وقد وجدت قصيدة شيقة بهذا المعنى كتبها محمد مصطفى بدوي في مطلع الخمسينات والمح فيها الى فكرة الابدية هي قصيدته «التلال» من الشعر المنثور في هذه القصيدة يطرح بدوي تساؤلا لاادريا واضحا فالسماء التي يرمز لها بالتلال تشرف على وادي الحياة ولا يقترن سعى الشاعر نحو ايجاد الجواب عن حقيقة وجود الآخرة والابدية الابعبارات سلبية: فلم يكتشف سر التلال احد قط، ولم يرها احد حتى الآن مع ان شعراء كثيرين كل منهم يتزين بزي ذي لون مختلف ويحمل رأيا مختلفا قد ادعوا انهم جاءوا من تلك التلال. وليس من حضور مستديم الا للبحيرة الخرساء التي تلتف حول الوادي كالاطار. انها رمز الموت، وعندما تهب الرياح في الليل، ويهدر الرعد مردداً صدى لعنات البحيرة وتشب السنة اللهيب فان الناس يذهبون الى الشاطي جماعات جماعات كل جماعة مع سفيرها وهم ينشدون اغنية التلال. ثم في الصباح، اذ يعود الهدوء الى البحيرة، وتعود الحياة الى السوق، لايتحدث الناس عن شيء سوى التلال. ومع ذلك فان الشاعر ينبهنا بصوت لايخلو من شيء بسيط من السخرية بان لااحد يعرف شيئاً عن التلال، عن الاسرار القابعة وراء الستار الحديدي.[٢٨]

في سنة ١٩٦٦ كتبت فدوى طوقان قصيدتها «امام الباب المغلق» وفيها تصف ألمها المدمر لدى ادراكها ان المعرفة الكاملة بالله ممنوعة عليها. وتتكشف القصيدة عن صراع نفسي بين حالتين من حالات الوجود عند الشاعرة: الاولى تؤكد ايمانها العميق بوجود الله (في مكان ماوراء الباب المغلق. والاخرى تكشف عجز قلبها أن يشعر بحب الله يتدفق في قلبها مرة اخرى. كان حبه يوما يملا قلبها بالفرح والدهشة في عهد البراءة والنقاء قبل ان تحرق «رياح الله المسمومة» زهرتها اليانعة ان الله هو الذي تغير تاركا اياها وحدها في صحاري الليل، بينما راحت الارض تحت قدميها تتحرك وتدور بلا محور ولا مرتكز ان الرغبة في هذه القصيدة في العودة الى خطيرة الله انما تهدف الى جلب الراحة والطمأنينة لمشكلات وجودها والقضاء على الشكوك والتناقضات غير ان القصيدة تنتهي باعلان الياس الوجودي الكامل. وإذ تنظر فلا ترى الى جدران الظلام امامها. تصرخ بياس: عشا لاصدى ولا صوت ثم تنادي على نفسها ان تعود الى حيث كانت فلا شيء هنا لا الوحدة وشبح الموت.[٢٩]

ولم تجيء مناجاة السياب لله الا في اواخر ايامه، عندما كان يواجه المرض الفعال والموت الوشيك. لم يعكس في شعره اي تأمل يذكر في القضية الميتافيزيقية بل كان شعره عادة صلاة من اجل الشفاء تتخللها صرخات الالم والامل مختلطة احيانا بالغضب على الله. واحيانا اخرى بخضوع اسلامي واحيانا ثالثه بايمان (يسحق قلب القاريء) بالشفاء الاكيد. ان مقاربته للموضوع الديني في هذه الفترة الحرجة من حياته موقف يسهل فهمه. ولكنه لايبدو ناضجاً او مقنعا عاطفيا.

هذه الفترة حتى مطلع السبعينات في الواقع تسجل التعبير الاضعف عن الشعر الديني في العصر الحديث، ولاشك اننا لانجد في الشعر الطليعي اهتماما يذكر باحياء الموضوع الديني عند الشعراء المسلمين غير ان الشعراء المسيحيين كامثال يوسف الخال وتوفيق صايغ عبرا في بعض شعرهما عن عاطفة دينية عميقة وبهذا اضافا انجازاًجيداًللسوق الشعري المسيحي في الادب العربي الحديث غير ان القضية الدينية لاتصل مع اي منهما الى درجة التمذهب المتزمت اما اذا تحدثنا عن شعر الفترة اجمالا فاننا نجد ان تأكيداته المهمة تركزت على مواضيع اخرى وبالأمكان القول ان شعراء هذه الفترة خالون من القلق الميتافيزيقي هذا لايعني انهم لايحترمون الدين، ولكن يعني انهم لايشعرون بوجوده في الشعر.

ان مناخ الشعر في هذه الفترة ١٩٢٨ - ١٩٧٣ هو مناخ العنف اجمالا . وان احب الناقد ان يتنبأ بالتيارات الشعرية في السنوات القادمة فقد يقول ان رفض الماضي والحاضر قد يستمر. وسوف يستمر الاحتفال والتعظيم لانجازات الانسان الفرد في الماضي، لاسيما في الماضي العربي انجازاته بالرغم من العالم. ومرة بعد مرة سوف يحي الشعراء شخصية البطل المتفرد ويمتد حونها باساليب متجدده باستمرار.

غير ان فكرة الصنف الذي يحمل ارادة التدمير لايمكن الا ان يهدف الى البناء بعد هذا التدمير و(لا فالشعر يكون بلا معنى ويصبح دور الشاعر جميعه بلا جدوى اذا كان كل ما يبقى في العالم بعد القصيدة هو الخراب. الشعر بسبب هذا بالضبط يجب ان يكون مستقبليا وان يناضل من اجل المستقبل ومن اجل عظمة الانسان لقد كان جوليان هاكصلي هو الذي نبه الى ان الفن هو التقدم الاكبر الى الامام او الى المستقبل والفن الطليعي إنما هو حركة الى الامام ورفض للألتفات الى الابد بالحاضر فان كان الشعر العربي الطليعي يصدر الان عن هذه اللحظة المعينة في التاريخ أو هي لحظة لم تزل تعاني من خدر الصدمة والالم ولم تزل تردد صدى الغضب والرفض فلابد له من ان يتخطى هذه اللحظة ويتحدث للمستقبل الذي يستطيع وحده ان يضمن الحياة والاستمرارية.

كتب قبل ١٩٨٠

الهوامش

١ - لقد تعامل الشعراء العرب مع الاساطير منذ العقد الثاني من هذا القرن، غير ان مفهومهم لاستعمال الاسطورة في الشعر لم يكن واضحاً وكان خاطئاً في كثير من التجارب. انظر كتابي الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث Trends and Modern Arbic Poetry الجزء الثاني الفصل الثامن، (صدر بالانجليزية عن دار بريل للنشر، لايدن هولندة ١٩٧٨).

٢ - في سنة ١٩٥٤ مثلاً كتب السياب (الذي كان لايزال في مرحلته الماركسية وقتئذ) في الآداب فقال ان الشعر الجديد جاء ليحطم العاطفية الرومانسية والجمود الكلاسيكي والبلاغة وشعر البروج العاجية، انظر عدد حزيران يونيو ص٦٩. ؛ وفي سنة ١٩٥٧ قام يوسف الخال (الذي اسس بعد سنة من هذا التاريخ مجلة «شعر» وكان رئيس تحريرها) بألقاء محاضرة في الندوة اللبنانية شرح فيها الشروط المشار اليها اعلاه التي استنها الشعراء الحديثون للشعر الحديث كما سماه في هذه المحاضرة فاقتبسه النقاد والشعراء (إسماً للحركة الجديدة انظر محاضرات الندوة، بيروت ايار مايو ١٩٥٧.

٣ - بيادر الجوع بيروت، ر١٩٦٢

٤ - انظر The principles of Literary criticism ١٩٣٤ ص ٢٤٦ - ٢٤٧

٥ - The Death of Tragedy لندن، ١٩٦١، ص ٨٠.

٧ - لعل قصيدة الكاتبة «بلاجذور» مثل صائب للوصف المجسم لمأساة الانسان المقتلع من جذوره ولتشتت الاسرة، انها تصور الغربة والحسرة وانكسار القلب والحقد المتزايد الذي ميز اللاجيء الفلسطيني حيث نرى هذا اللاجيء قد بدأ بخير ذكر الماضي سعيد منسجم عرفه في وطنه وذلك تحت ضغوط حاضر رهيب لايحتمل. انظر العودة من النبع الحالم. بيروت ١٩٦٠.

٨ - الفرح ليس مهنتي بيروت ١٩٧٣ حرص ١٠٦ - ١٠٧

٩ - «كلمات عن العدوان» أغنيات الثورة والغضب بيروت، لاثا ص ٨٩.

١٠ - «في خمسة حزيران» ديوان سميح القاسم بيروت ١٩٧٣ ص ٤٢٨.

١١ - عمان في ايلول، بيروت ١٩٧٠ ص ٣

١٢ - «يوميات جرح فلسطيني» ديوان محمود درويش، بيروت ١٩٧٣.

١٣ - «في المغرب العربي» انشودة المطر، (في ديوان بدرشاكر السياب) بيروت ١٩٧١ ص ٣٩٥.

١٤ - انظر كتاب Wheels and Bntterflies نيويورك ١٩٣٥ ص ص ٦٥ - ٦٦.

١٥ - انظر The Social History of Art ، Tronslated by the author and Stanley Godmann. الجزء الرابع ١٩٧٢ ص ٢٢٦

١٦ - انظر ترجمة الكاتبة لروايتي داريل جوستين وبالتازار صدرتا في مطلع الستينات عن دار الطليعة بيروت (١٩٦١ - ١٩٦٢/)

١٧ - لم تكن رد فعل الشعراء في العالم الاسلامي لوضع الشعوب المسلمة اليوم جميعها متشابهة لقد راى الشاعر الباكستاني الكبير محمد اقبال ان روح الاسلام لن تموت واستطاع وهو جالس في جامع قرطبة في الثلاثينات من هذا القرن ان يرى في البناء العظيم يد «العش» الخالدة ترشدها روح الله. لقد كان حس الاسطوري بالزمن مختلفا تمام الاختلاف عن حس شاعر كادونيس -

فلقد احس باستمرارية روح الامة العربية عبر القرون هذه الامة التي راها خالقة للمعجزات وقد مدنت نظراتها الشرق والغرب ان قصيدته جامع قرطبة تنمو في ظل روح ايجابية تسعى للتوحد مع العالم الاسلامي وتؤمن ايمانا ثابتا بحتميته ولادة جديدة لروح الاسلام كما تؤمن كذلك بقوة قافلة العشق (الاسلامي) عبر العالم جميعة وتعلن عن رؤيا كونية تعكس ايانا عميقاً بالانسان والحياة.

١٨ - انظر مثلا قصيدة ادونيس هذا هو اسمي الاثار الكاملة بيروت، ١٩٧١ وقصيدة قباني هوامش على دفتر النكسة وقد كتبها بعد حرب حزيران باشرة وقصائد اخرى له وقصائد البياتي بكائية الى شمس حزيران و «عيون لكلاب الميته» و «المرتزقة» وسواها في عيون الكلاب الميتة بيروت ١٩٦٩ وفي نقد هذا الموقف انظر احسان عباس اصابع حزيران والادب الثوري لآداب ايار - مايو ١٩٧٠ وكذلك انظر غالي شكري ابعاد البطولة في شعر لمقاومة العربية ادب المقاومة القاهرة ١٩٧٠ ص ص ٣٩٨ - ٤٠٧.

١٩ - انظر مثلا قباني في يوميات امرأة لامبالية بيروت ١٩٧٣ ص ٩٠ والبياتي في المرتزقة ص ٣٦

٢٠ - تجربتي الشعرية بيروت ١٩٧١ ص ٣٦.

٢١ - ديك الجن الموت في الحياة بيروت ١٩٦٨ ص ص ٥٦ - ٦٤

٢١ - هذا هو اسمي ص ٦٣٤ ٦٣٥ و ٦٣٣ بالتتابع.

٢٢ - ص ٣٠ ومايليها.

٢٤ - صيف ١٩٦٧ للكاتبة شؤون فلسطينية عدد ١. شتاء ١٩٧١.

٢٥ - من قصيدة اخرى للكاتبة بعنوان الصعود في نقطة الصفر.

٢٦ - من قصيدة لحظة امام الباب المغلق بيروت ١٩٦٧ ص ص ١٠٨ - ١١٠.

٢٧ - هذي هي اللحظة رسائل من لندن الاسكندرية ١٩٥٦.

٢٨ - نفس المرجع، ص ص ٤١ - ٤٦

٢٩ - امام الباب المغلق ص ص ٧١ - ٧٢

ثلاث قصائد

■ سامي مهدي



■ موت السندباد

وَحينَ روى السندبادْ
حكاياتِهِ السبعَ هَنَّأَه السامرونْ
سوى رجلٍ ضامرٍ أوْغرتْهُ الظنونْ
تَجشَّأ . . فالتفت الاخرون
وما التفتَ السندبادْ . .
فصاحَ به : أيّها السندبادْ
لقد عُدْتَ بالمالِ والجاهِ والذكرياتْ
وتبتَ الى اللّهِ ألاّتعودْ
الى مثلها في الحياةْ
فماذا تبقّى ، إذنْ ، من جديدْ
سوى أن ترثَّ الحكاياتُ بينَ الرواة
وتنتظرَ الموتَ وحدَك في كلِّ حينْ ؟ !
فما كانَ للسندبادْ
سوى أنْ يهبَّ مَعَ السّامرينْ
ويصرخَ مِنْ غضَبٍ : مَنْ تكونْ ؟ !
فقالَ : انا السندبادُ الذي تدعيهِ . .
أنا السندبادْ !
وليلتَها أرقَ السندبادْ
ولم يَنَمِ السامرونْ
وطافَتْ بهم في الاقاصي الظّنون
وظلّوا اذا مارأوا رجلاً ضامراً يسألونْ
فلم يعرفوا من يكونْ
ولا عرفَ السندبادْ . .
ولكنهم وجدوا بعدَ حينْ
دماً يابساً في قميصٍ وحوريةً في حدادْ
فجاءوا بها دمعُها في العيونْ
وطافوا بها عنوةً في البلادْ
ونادى المنادون أنْ قُتِلَ السندباد !

■ إمرأة

عندَ نافذةٍ من نوافذِ بيتٍ عتيقْ
ثَمَّةَ امرأةٌ نصفُ ساهمةٍ
نصفُ حالمةٍ
نصفُ قانعةٍ
نصفُ جائعةٍ
نصفُ محظورةٍ
نصفُ مهجورةٍ
وهي نصفانِ :
نصفٌ تراوغه في الفراشِ
واخرُ تطلقهُ في الطريقْ . .

■ الطير

كانتْ تئنُ . .
وكنتُ اسمعها تئنُ
ولا تكفُّ عنِ الانينْ
كانَ الأنين . .
دمعاً وتذرفُهُ العيونْ
عرقاً وينضحه الجبينْ
كان الأنينْ . .
طيراً سجيناً فرَّمِنْ جسدٍ سجينْ
ومضى ، وطارَ ، وجالَ في الأفقِ الكبيرْ
حتى اذا ما أمْطرَ المطرُ الغزيرْ
وأخضلَّ منه الريشُ والزَغبُ الوثيرْ
آوى الى القفصِ القديمِ . .
يَرِفُّ فيهِ ولا يطيرْ . . .

اتجاه واحد للشمس

قصة قصيرة

▪ محمد المنسي قنديل

في منتصف السمـاء تذوب شمس قلقـة. ومن محلج القطن لاتكف اعمدة الغبار عن التصاعد. منذ لحظات كانت كل ارجاء المحلج تموج بالنشاط والحركة. ولكن الصفارات ترتفع الآن في صوت مسلوخ. من كل مكـان. من المخـازن. وعنبر الدواليب. والمكابس. ورصات القطن المنزوية. كلها معا تكون صوتاً صاخباً لايعنى الاشيئاً واحداً. ثمة خطأ في مكان ما من المحلج وعلى كل الماكينات البدائية التي لاتكف عن اكل الزيت وسواعد الرجال أن تتوقف.

رفع الريس عطية حاجبه فى استغراب. توقف ايضا الانفار الذين كانوا يعملون تحت أمرته. رفعوا قاماتهم النحيلة التى تبقى مقوسة طوال اليوم. ورغم الغبار الذي يملأ مخزن القطن ويملأ صدورهم فقد هتفـوا في فرح. حاول عطيـة ان يلوح لهـم بالخـرزانـة مهـدداً. ولكن صوت الصفارة كان واضحاً بلا جدال. اخذ يتقافز فوق القطن الزهر الذي يملأ ارضية المخزن ونظر الى أعلى حيث توجد الفتحة التي يلقى منها القطن.

صاح:

ـ ماذا حدث؟..

قال «عبد التواب» أحد الانفار فى سرعة:

ـ العدة انكسرت..

لسع الريس مؤخرته بالخرزانه وهو يصيح:

ـ كسر رقبتك.. لو تعطل المحلج يوما أخر سوف نجوع كلنا..

عاد يصيح مرة اخرى.. ماذا حدث.. ولكن احداً فى الاعلى لم يرد عليـه.. القـوا عليـه فجأة كومـة من القطن فهبطت على رأسـه.. اخـذ الانفـار يضحكون فى صوت ساخر. الاوغاد لم يستطيعـوا ان يخفـوا شمـاتتهم. طاردهم بالخرزانه ولكنهم كانوا جميعا قد تركوا له المخزن وفروا هاربين الى الخارج.. الى فناء المحلج حيث تنتظرهم الشمس الدافئه..

فى عنبر الحلج اصيبت الدواليب تلك بالشلل. توقف صوت التـروس فجأة وخيم الصمت. توقفت صفـوف البنـات ورفعن هن ايضاروؤوسهن واخذن يطقطقن ظهورهن في تأوه.. مالت بهية على جارتها رتيبة التي تقف فى الدولاب المجاور وهمست لها:

ـ ثالث مرة يتعطل المحلج هذا الشهر..

قالت رتيبة بأسى:

ـ كله على دمـاغنـا. سوف نتسلم سيـركى اليومية فارغاً وياويلى من زوجة ابى..

كان الـريس احمـد ـ ريس العنبـر يراقبهما، شعر بالحنق وهو يشـاهـدهمـا تتحـدثان دون أن يجد مبرراً لضربهما بالخرزانه.. جلس فى الـركن وهـو يحاول ان يحك ظهره فى الجدار البارد.. كان يعـاني دائمـا من «الاكـلان» المـزعـج الـذي يحـدثـه غبـار القطن.. وتـزداد حدة «الأكـلان» حين يشـاهـد بهيـه.. جسدها

الملفوفى وساقيها الملفوفيين وهما تشعان ضياء غريبا وسط عتمة العنبر . وعندما كانت تنحني فوق الدولاب كان يلمح ثدييها من فتحة الثوب . حمامتين صغيرتين نائمتين على صدرها . كيف لم يشوه الفقر والضنك كل هذا الجمال . كيف تحافظ على هذا التألق الغريب وسط الرطوبة والغبار وسكاكين الدواليب التي تلتهم زهر القطن فتفصل النسيج الابيض النقي عن البذرة السوداء . كان الريس احمد ينفث عن نفسه حين يقف امامها فجأة ويلسعها بالخرزانه فى ضربة سريعة . كانت تتأوه ويحمر وجهها ويجعله هذا يحس بالرضى الشديد . ويظل الاكلان الذي «يهري» ظهره متوقفاً لمدة طويلة . كان يتمنى ان يخلو هذا العنبر فجأة . ان تخرج كل البنات وتبقى بهية . تأتى اليه طائعة . تخلع ثوبه وتبدأ فى هرش ظهره برفق وحنان . .

صرخ الاسطى زكي فى صوت حاد :

ـ العدة ركبها عفريت . .

كان «الموتور» الضخم يئن وتتباطأ دوراته حتى توقف عاما . ساد الصمت فوق الآلات العملاقة السوداء المتجهمة التي لايجب ان تتوقف ليلا أو نهاراً . كان الاسطوات يلهثون مثل اقزام صغيرة . يحاولون تسلق العوارض الحديدية وزحزحة الصماويل والبراغي . كانوا يواجهون صمت الآلات المهيب بالشتائم والسباب . يصبونها فوق رؤوس صبية المزايت . كان الصبية الصغار يحملون المزايت فى رهبة ورعب . تتردد فى اذهانهم الحكايات الرهيبة عن هذه الآلات التى لاتعمل جيداً قبل ان تلتهم تروسها جسد صبى دماؤه طازجة . فى كل مرة كانوا يدخلون هذه الغرفة . كان كل واحد منهم يتخيل انه هذا الصبي . وان الماكينة تناديه بالاسم ـ كان الاسطى زكي نفسه واقفاً أمام الترس الضخم ، كان يتحسس بيده الصماويل . . يحس ببرودة الصلب وهى تسري داخل بدنه . كان الحوار بينهما منقطعاً هذه المرة ، فى كل مرة كان يكفى ان يلمس الآله حتى يعرف أين يكمن العطب . ولكن الترس الآن اصبح غريبا ازداد تباعداً عنه . لم يعد يفهم لغة السيور المطاطة . ولا الاسنان المتداخلة . ولم تعد اشارات الشرر المتصاعدة تعني شيئاً . الترس ادار ظهره له وبدا غاضبا متجهما كما لم يكن من قبل . فكر ان يخلع البنطلون ويتبول عليه . ينهى كل ما بينهما ويعامله فقط مثل قطعة صماء من الصلب ولكنه لم يجرؤ على ذلك . كان جلال الآلة المهيب يأخذ دائما بمجامع نفسه . حتى وهي صامتة لم تفقد ذلك الجلال . هتف فى حدة :

ـ عليَّ النعمة ، هناك سر . الترس لايمكن ان يفعل هذا دون ان يكون هناك سر . .

اشار لبقية الاسطوات :

ـ حاولوا يااسطوات . افحصوا الصماويل وتوصيلات الكهرباء . . هناك اناس بالخارج سوف يجوعون لو لم نشغل هذه الماكينة . .

وفى الخارج كانت الشمس القلقة تواصل الذوبان . يوم شتوي دافىء . كان العمل قد توقف ايضا فى «الشونة» الملحقة بالمحلج سكت العتالون والقبانية وانفار الغربال وخاتمو رصاص البذرة . استلقوا جميعا على اكياس القطن وعرضوا بطونهم وصدورهم للشمس . شعر شنودة افندى بحساسية شديدة فى انفه . اخرج علبة النشوق ووضع قليلا منه على ظهر يده ثم تنشقه في قسوة . عطس بصوت عال حتى تناثر رذاذ انفه مصبوغاً باللون البنى وهو يقول :

ـ عدة قديمة لم تتغير من ايام الخواجات . . آ . . آ . . تشي . .

صعد فوق رصة من الاكياس اعلى من الباقين . خلع حذاءه الابيض واستلقى هو ايضا تحت الشمس . كان الجوراب ممزقاً عند الكعب وعند الأصبع الأكبر . تأمله قليلا ثم قال فى أسى :

ـ ذهبت ايام الخواجات . .

لم يتغير المحلج كثيراً . طليت جدرانه باللون الابيض وسرعان ماغطاها التراب . وطليت النوافذ عدة مرات بعدد المديرين الذين توالوا على المحلج . وعلقت العديد من شعارات الانتاج ولكن احداً لم يهتم فقد كان الجميع ـ ماعدا الافندية بالطبع ، يجهلون القراءة . تذكر شنودة الخواجة «بنايوتي» صاحب المحلج الاصلي . ايامها لم يكن المحلج يجرؤ على التعطل . كان يقول له :

ـ ياشنودة انتم لاتعرفون كيف تتعاملون مع زهر القطن الابيض . . انتم تريدون كل شيء ملوثا بالطين والتراب . . من الغريب ان يخرج من ارضكم مثل هذا الزهر الناصع . .

تعلم منه كيف يعشق هذا الزهر . . كيف يبتهل لهذا اللون الناصع الخالي من اي شائبة . . كان بنايوتى يأخذ أول قطفة ويضعها على وسادته . . كانا ينتظران حتى يهبط الندى البارد كأنه مقطر من ماء النجوم ليغوصا سويا وسط الزهر . . وكان بنايوتي يقول في حرقة :

ـ عندما اعود سوف افتقد رائحة زهر القطن . . لن أجد مثلها فى اي مكان . . لم يقدر له الرحيل . . دفن في قبر صغير في كفن ابيض ناصع منسوج من القطن الخالص . كلهم مضوا ياشنودة وحان دورك . .

تأمل الريس عطية الانفار وهو يقول ضاحكا :

ـ والله ياأولاد الكلب . . لاتعرفون ماذا ينتظركم . .

كان يتأمل الانفار . يتراكضون فى نشوة . يتقافزون على الأرض . . تحت الشمس . . حالفهم الحظ وتخلصوا من عتمة المخزن والرطوبة والغبار . . سكت صوت الآلات . . وجاء الوقت كي ترتفع أصواتهم عاليا . وصلوا الى الصنابير النحاسية التي تدفع بخيوط الماء الى أعلى . . خلعوا ملابسهم وفتحوا كل الصنابير دفعة واحدة . . تألقت سحابة مائية صغيرة . . هبطت على اجسادهم التي يكسوها الغبار . . كان الماء بارداً . بعث داخلهم رعدة من النشوة . . كانوا يؤدون طقساً مجهولا للشمس . . تربطهم جميعا ايقاع رقصة عفوية . . امتزجت بها الضحكات الحقيقية والتعليقات المتقطعة . تناثرت تحت اقدامهم بحيرة صغيرة من الماء والطين كان زينهم . . يغنى وهو عار تماما . . كلماته بلا معنى تقريبا ولكن صوته كان خشنا وحزينا . . انطلقوا جميعا يغنون معه . كل واحد يقول كلماته الخاصة . . تحولت اصواتهم الى هدير خافت انساب من عظام الصمت الرابض على المجلح . . لحن الماء والشمس . . والنغمة ترتفع . . وتتفتت ثم تتناثر مع نافورات الماء . . عبق المكان كله بشرارات المرح الخفية . . اكتشف الجميع حتى الموظفون من المكاتب البعيدة ان صوت هؤلاء الانفار يمكن ان يكون اجمل من صوت الآلات . . اكتشفت بهية ان الريس احمد مازال جالساً يحتك في الجدار وهو يحدق فيها . . يكاد يخترق جسدها بعينيه . رأت العنبر وقد أوشك ان يكون خاليا قالت لرتيبة :

ـ ما رأيك اذا ذهبنا الى الشونة . .

قالت رتيبة معارضة :

ـ المسافة طويلة . . انت تعرفين انني اتعب بسرعة . .

كانت رتيبة سمينة بعض الشيء ولابد من وسيلة لاغرائها على السير . . قالت بهية :

ـ فلنأخذ الأكل ونتغذى هناك تحت الجميزة .

ـ ياربي . . دائما تجدين الاماكن المنعزلة . . الاتخافين من العفاريت .

ـ ها هو احد العفاريت جالس امامنا يحك ظهره فى الحائط . .

ألقت رتيبة نظرة سريعة على الريس أحمد . . شاهدت نظراته الجائعة فاسرعت هى ايضا تأخذ غذاءها وهي تهرول خلفها . . شاهدهما الريس احمد واوشك ان يهب مسرعاً خلفهما . . ولكن الريس عطية جاء فجأة ، وقف امامه وهو يضرب جلبابه المنتفخ بالخرزانه . . قال :

ـ ايه ياريس احمد . . ماذا سنفعل . . ؟

قال احمد وهو يتثاءب . . امر الله . .

أشار عطية في اتجاه الباب الرئيسي للمحلج وهو يقول :

ـ وعندما ياتى الحاج طلبة اليوم . . ماذا سنفعل . . ماذا سنقول له . . ؟

ـ العدة قديمة وهو يعرف ذلك جيدا . .

ـ ولكنه سوف يحملنا الذنب كالعادة . .

ـ ليفعل ما يفعله . .

ـ سيخصم اجرنا . . قد يفعل ذلك . .

ـ يكفى ما ناخذه من الانفار . .

ـ الانفار ايضا لن يأخذوا شيئا . .

ونهض الريس احمد فى فزع وهو يقول :

ـ حقـا . . يخـرب بيتـه . . والله أتـرك المحلج . . اذهب الى اي محلج اخر . .

ولكنه تذكر بهية . . والحكة التى فى ظهره . . فقرر ان يبقى . .

جلس الانفـار اخيـراً فوق اكياس القطن . ارتدوا ثيابهم وبدوا اكثـر نظـافـة وبـدت ايضا ملامحهم الحقيقية . . كان عبدالتواب جالسـاً بينهم عنـدمـا رأى بهية استيقظ ايقاع النشوة فى داخله من جديـد . . لم تره بهيـة ولكنهـا احست بوجـوده . . احست برائحة اجساد الانفار المبلولة وهى تهب عليهما . . هتف واحد منهم فجأة :

ـ آه من العدة الخسرانه يابوى . .

تعـالت الضحكـات وابتسمت رتيبـة واشـاحت بهيـة بوجههـا الى النـاحيـة الاخـرى . . قفـز عبـدالتواب من فوق الاكياس واصبح امامهما تماما وقال قبل ان يلتقط انفاسه . .

ـ ازيك يابهية . .

وأوشكت بهية ان تقول له . . «تسلم» ولكنها لم تقلها . . قالت له رتيبه . .

ـ ماذا تريد؟ . .

قال عبدالتواب مرتبكا . .

ـ فقط اريد ان اسلم على بهية . .

ـ رح . . شوف شغلك . .

ظل واقفـا حتى بعـد ان سارتا . . ضحك منه بقية الانفار . . ولكنه لمـح بهيـة وهى تلتفت . . التفاتة حقيقية لم يلحظها أحد غيره . . لعلها ابتسمت له . . لم ير الابتسامة احد غيره ايضا . .

كانت بهيـة تضـع على رأسهـا طرحـة سوداء تديرها بحيث تخفى الثقـوب المـوجودة فيها . وكانت تتطلع الى سور المحلج الطويل الـذى يخفى الافق . . كانت كل قطع السحاب التى تتحرك تنزلق خلفه بلا عودة . . قالت لها رتيبة :

ـ الا تريدين واحداً منهم . . ؟

قالت بهية : وماذا افعل بهم . . فقر اضافى . . الا يكفى الهم الذى اعيش فيه . .

قالت رتيبة وهى تتنهد . .

ـ على الاقل . . انت جميلة . . امامك فرصة . . اما انا فيا حسرة علي . .

قالت بهية :

ـ جميـلة . . هذا لايحـدث الا في الافـلام . . واذا كنت جميلة حقـا . . الى متى يمكن ان اقـاوم الانحناء على الدولاب . . ولسع الخرزانه . . وشم الغبار . . والنوم بلا عشاء . .

لم تقل لهـا عن صف العـرسـان الطـويـل الذي يأتى لمقابلة امها . . عن كلمات الرفض المتوالية . . كانت هى التى ترفض قبل ان يرفضوها هم . . قبل ان يروا البدروم الشبيه بجحر الفئران . . ولحم اخـوتهـا المكـوم بجـانب الجدران . . لم يتقدم من يشترى الصفقـة كلهـا . . هى ولحمها ورطوبة فقرها . . كل الذين تقدموا كانـوا يريـدون التقـاطهـا هي فقـط . . جائزة ثمينة عن مجهود لم يقوموا به . كانت بهية تحس انها دائما وحدها . . منزوية فى ركن صغيـر من اركـان المحلج . تحـوطهـا ظلال الاكيـاس الضخمـة والبـالات العمـلاقـة تلقى عليها نظرات متحفزة . . وهى تسير بين كل شىء . . نبـات برى غريب شق الارض فجأة وسـط المحلج القفـر . . عنـدمـا حان وقت الحلم اكتشفت انها غيـر قادرة على الحلم . . كانت جائعـة وعليهـا ان ترضى دائمـا بالفتات . . فتات الطعام . . وفتات الرجال . . اذا كان هناك رجال . . قالت رتيبة :

ـ والنبي . . بعـد ان اغتسلوا اصبحـوا فى غايـة النظـافـة . . على الاقل شباب . . صغار فى السن . .

قالت لها بهية . . هل . . هل لمسك واحد منهم . .

ضربتها رتيبة على ظهرها وهى تقول :

عيب يابنت . . انا رتيبة والاجر على الله . .

طرقات الشونة ضيقة صفوف اكياس القطن والبذرة تصنع منها دروبا ثعبانية ملتوية . ذرات التراب ناعمة ومثيرة للعطس واقدامها تصنـع أثـاراً غـائـرة . . تتقـاطـع مع الآثـار التي تتـركهـا اجسـاد الحشـرات والهـوام وهى تختفي تحت الاكيـاس . . احست بهيـة بانها تتضاءل . . وجسدها يصبح صغيراً عاجزاً عن ايجاد طريق للخلاص . .

قالت رتيبة :

ـ تعب وغبار كل يوم. . لاالدواليب تهدأ. . ولا نحن نجد لنا بيتا يضمنا. .

وفى الآخر انام مع احد الانفار. . وأين. . هنا. . على الاكياس. .

ـ والريس عطية. . ؟

ـ متزوج من اربعة. . كلهن يعملن فى بقية المحالج الموجودة بالبلدة. . كل واحدة منهن تترك العمل يطلقها على الفور. .

في الحجرة الصغيرة المربعة الموجودة بالقرب من باب المحلج كان حسن افندي الباشكاتب جالساً. كان يرتدى معطفاً بالياً عند المرفقين فوق الجلباب الابيض وراسه الضخم محشور في طربوش عتيق. . عندما شاهد الرجل الضخم الاخر وهو يدخل الغرفة نهض مفزوعاً وهو يتمتم:

ـ اهلا ياحاج. . اهلا وسهلا. .

نفخ الحاج وجلس على الكرس الخالي الذى تركه حسن بينما وقف حسن ذليلا فى احد الاركان. . وهتف وهو ينظر الى الدفاتر المفتوحة. .

ـ ما الاخبار ياحسن. . ؟

قال حسن على الفور:

ـ الحسابات مضبوطة وعال العال. .

ـ لااسأل عن الحسابات. . اسأل عن أحوال المحلج السيئة. .

ـ العدة ياحاج. . لابد لها من اصلاح وترميمات طويلة. .

قال الحاج وقد بدأ يزأر فى غضب:

ـ ليس لى شأن بالعدة. . هي مشكلة مدير المحلج وعليه ان يحلها بمعرفته. . انا يهمني مشكلة الانفار. .

ـ لاتوجد اى مشكلة ياحاج. . لو شئت ان نرحلهم الآن رحلناهم وجئنا بغيرهم انهم ظهورات لاقيمة لهم. .

ـ ولكنهم يأخذون النقود. . ياخذون اجراً مقابل هذه العطلة. .

ـ لاذنب لهم ياحاج. .

ـ ذنب من اذن. . ؟. . ذنبى أنا. . هذه هى المرة الثالثة التى يتعطل فيها المحلج هذا الشهر.

جلس حسن على الأرض امام المكتب. . اصبح فى مواجهة قدم الحاج الذي يضع ساقاً فوق أخرى. . قال فى توسل:

ـ لقد اتخذنا الاحتياطات ياحاج. . نحن نشغلهم باقل من الاجر المقرر. . ثار الحاج ثورة عنيفة. .

ـ وهل تحسب ان هذا الفرق يذهب الى جيبي. .

ـ معاذ الله ياحاج. .

ـ مدير المحلج يأخذ. . وموظف التأمينات يأخذ. . ومندوب مكتب العمل يأخذ. .

ـ اعرف. . اعرف ياحاج. . كان الله فى العون. .

ـ اهى مؤامرة لخرازب بيتي. .

ـ ياحاج صلي على النبي. .

ـ صليت ياحسن. . صليت ولمست شباكه. . ولكن الشغل فى هذا المحلج لايعجبني. .

ـ ما تقوله ماشي ياحاج. .

صرخ الاسطى زكي:

ـ انا ليس لي شأن.

صرخ المدير بلهجة اشد:

ـ شأن من اذن؟. .

كان المدير نحيلا وعصبيا وعندما كان يتجول كان يكهرب المحلج كله. ولم يكن يكف تقريبا عن التدخين وقيل ان عادته هذه تسببت فى حرق نصف شونة من القطن المحلوج المعد للتصدير ورغم ذلك لم يفصله احد ولم يتوقف عن التدخين كان يقف فى منتصف غرفة الآلات. القى السيجارة وداس عليها رغم ان التدخين ممنوع فى هذه الغرفة بالذات. . وقال زكي فى نفسه. . لو اننى بجانبه الآن لاهويت بالمفتاح الانجليزى على رأسه. . كان المدير يصرخ:

ـ هذا غريب. . تخريب متعمد. .

صاح زكي فيه:

ـ هل تتهمني. . اذا كان لديك دليل واحد لماذا لاتبلّغ النيابة. .

تراجع المدير قليلا وهو يهتف:

ـ لايمكن أن يكون هذا محض مصادفة. . الحريق الذي اشتعل فى المكبس. . وطارة المولد التى انكسرت. . والآن الترس. .

الترس باكمله . .

كان زكي يرتعد . . يحس باصابع الاتهام وهى توجه اليه . . لم يكن يبالي بصوت المدير العصبي ولا بسيطرة الحاج طلبة ودسائسه . كان ما يهمه هو شيء واحد . . هى تلك النظرة المطفأة فى عيون الانفار عندما يتعطل المحلج ويصبح اجرهم اليومي مهدد . كان يصرخ فى الصماوييل ان تستجيب له . . وللسيور ان تتمطى لعل الحرارة تدب فى المكائن ويعود الرجال ولكن الآلات كانت تخذله هو وبقية الاسطوات . رفع المدير اصبعه مهدداً . .

ـ سوف احملك المسؤلية يازكي انت وبقية الاسطوات . .

صاح زكي :

ـ أجل . انا اتحمل المسؤلية . . وانت ايضا . . لقد بح صوتى من الحديث عن الصيانة . .

ـ وبح صوتك ايضا من تحريض العمال . .

ـ الحديث عن النقابة ليس تحريضا . .

ـ شغب . .

ـ هذا هو سبب غضبك الحقيقي اذن . .

ـ لولا توسل مندوب مكتب العمل لفصلتك منذ زمن .

ـ لن يجرؤ أحد على فصلى مادام الحق معي . .

ـ وهذه الآلة المعطلة . .

ـ سوف تنصلح حتى يشتغل الرجال . .

ـ لن تنصلح بالشعارات يازكي . .

ـ لست انا الذى اقول الشعارات ياحضرة المدير . .

ـ احس المدير انه يدخل فى حوار لاطائل من ورائه . . سوف يهزمه هذا الاسطى المتسخ الذي يحسب نفسه زعيما سياسياً . كان بقية الاسطوات يرمقونه فى عداء صامت وصريح . . وصبية المزايت واقفين يراقبون المشهد . . التفت المدير فى حركة عنيفة الى واحد منهم . . كان صبيا صغيراً نحيف الجسم بشكل واضح وصاح فيه :

ـ انت . . لماذا تقف هكذا . . هيا . . تسلق فوق الترس والا فصلتك من العمل . .

ولم يترك الصبي . . واحس المدير انه لاجدوى من تهديد اى شيء .

شعر شنودة أفندي بالرغبة فى القيء نهض مسرعاً . هتف به القباني الذى يساعده :

ـ ماذا بك ياشنودة افندى؟ . .

اختفى شنودة خلف صف من أكياس البذرة . . اشار المساعد الى احد العتالين وهو يقول :

ـ اصبح عجوزاً . . لم يعد يحتمل العمل او الراحة . .

كانت بطن شنودة فجأة تتقلص لم يكن قد أكل شيئا تقريبا ولكن الذكريات كانت تهاجمه . . اللعنة على هذه الراحة الاجبارية التي تجعل كل شيء يستيقظ فى داخله ، كان مفيداً فى السادسة عشر من عمره عندما جاء الى المحلج للمرة الاولى قال له بنايوتي :

ـ انت مصري ذكي . . هذا الذكاء لايليق بمصري صغير . . تعال معي وسوف اعلمك كيف تلعب في سوق القطن . . انها لعبة الأثرياء .

ومن هذه الشونة تلقى درسه الأول في لعبة القطن . كانت لعبة غريبة عندما شاهد وجه بنايوتى الأحمر محتقن بالعرق . . شرب كثيراً ولاشك . . لان كلماته كانت متعثرة واصابعه كانت مرتعدة . . عندما وضعها على وجه شنودة ثم انحنى امامه على الارض وهو يهتف :

ـ اتدرى . . لماذا . . حتى الآن . . لاتوجد لى زوجة ولا ولد . .

كان يوشك على البكاء . .

ـ هذه ليست ارضي ياشنودة . . ليست لى جذور هنا . .

وفك حزام البنطلون . . وانحنى فى حركة سريعة امام شنودة المذهول وهو يصرخ :

ـ هيا . . اليست لديك اى رغبة في الاستعلاء . . فى القفز على اسيادك . .

ثم انتابه خجل عظيم . اعاد حزام البنطلون وهو يتأوه فى صوت موجوع :

ـ كلا : ليس على القطن . . القطن مقدس . . انا الدنس . . الشىء الوحيد الدنس فى هذا المحلج . .

كانت بطن شنودة ماتزال تتلوى. لم يكن هناك ما يفرغه الا بعض السوائل الحامضة. وكان المحلج مازال صامتا لا امل فى ان يعلو ضجيجه حتى يخفى كل الاشياء التي تضطرم فى داخله . .

كانت هنـاك حركـة محمومـة من غرفـة المـوظفين امتلأت المقاعـد بهم ثم خلت ثم امتلأت مرة اخـرى. نظر الفراش اكثر من مرة من خلال خرم باب المدير رغم معرفته بمكان وجوده كانت سامية تواصل الكتابـة على الالـة الكـاتبة فى الحاح. لم تحس بالحـركـة المحمـومة من حولها كان الموظفون يحسون بمسئولية غامضـة ازاء ما حدث. . خرجـوا من المكـاتب وقفـوا بجـانب رصـات القطن يتفـرجـون على الانفار كأنهم يشاهدون حيوانات غريبـة جاءت من عالم غريب. اشعلوا السجائر ونفضوا ستراتهم من الغبـار واسترخوا قليلا تحت الشمس. . دخل ابراهيم مساعد المدير الى الغرفة. . كانت سامية وحيدة تواصل الكتابة. . جلس بجـانبهـا دون ان تحس به. . مدّيده تحت المنضدة ووضعها على ركبتهـا ثم رفعهـا الى اعلى ليتحسس فخـذهـا. . توقفت قليلا ثم واصلت الكتـابـة بنفس الـرتـابـة. . تطلع ابـراهيم الى الـورقـة مدهـوشـاً. . لم تكـن تكتب شيئـا له معنى. . مجـرد حروف متشـابكـة. . سطـور متشابهة. . او شك ان يصرخ فيها ان تكف عن هذه الحمـاقـة وان تتجـاوب معـه قليلا. . ولكنه سمعها وهى تقول بنفس الصوت الرتيب:

- امى تسألني على نقود الجمعية. .

قال ابراهيم فى ضيق:

- اوه ياسامية. . انت تعرفين ان النقود فى الحفظ والصون. .

قالت سامية: كان المفروض ان تحضر لنتحدث فى الترتيبات. .

- مازلت فى حاجة الى بعض الوقت ياسامية. . ثم انه المدير. .

- لاشأن لى بالمدير. .

- لاتقولي هذا. . انه يعطف على. . ثم انه معجب بك جداً. .

- والله. .

لم يفهم ماذا تعنى والله هذه. . استنكـار ام رغبـة. . ولكنـه تشجع حين رآها لم تثر غاضبة بل واصلت الكتابة بنفس الطريقة الـرتيبة. . تدق نفس الحـروف الغـامضـة المتشـابكـة الممتدة السوداء التى لاتعنى شيئا. ادخل يده اكثر. اصبحت بين فخذيها تقـريبـا. . كان لحمهـا بارداً. . مقشعـراً. . ولكن لم يبـد على وجهها اى تعبير من اى نوع. . قال:

- يعنى. . الأمر لايتطلب اكثر من ان تكون ظريفة معه. . متجاوبة قليلا. .

وحين توقفت عن الكتابة لبرهة هتف محذراً:

- في حدود الادب. .

ثم ادخل يده اكثر وحاول ان يكون حاراً وعاطفيا وقال:

سوف يفيـدنى هذا كثيـراً. . اذا حصلت على التـرقيـة. . يمكننـا ان. .

ولم يرد ان يعطى وعداً قاطعا. . قالت كأنها لاتحس باصابعه:

- ونقود الجمعية ماذا اقول لامي. . ؟

فوق صفـوف بالات القطن الضخمـة بدأ الأنفـار غذاؤهم الجمـاعي. . البـالات تحتـوي على القطن الـذى تم حلجه وتخليصه من البذرة لذلك فهي اكثر راحة ونعومة. . كانت ايديهم تحمـل المناديـل المصـرورة. . كل واحـد يحمـل مشاركته فى الوليمة. . جلسوا فى حلقة كبيرة ووضعوا المناديل فى الوسط. . كل واحـد يفتـح منـديله تحت عيـون الاخـرين لم يكن هنـاك ما يستأهـل الاخفـاء كانت هنـاك كسرات من الخبز الاسود الجاف. لايـوجـد بينهـا رغيف واحـد مكتمـل ثم قطع من الجبن. جبن ابيض. . وجبن اصفـر فى لون الكهـرمـان يحيـط به سائل المش اللزج، عيدان السريس الخضراء المرة، حزمات الفجل والجرير المثقـوبـة الالوان. قطع من اللفت المخلل الداكن. . ولكن اهم ما فى هذه الوليمة كانت بلاشك هى تلك القمة البنية العالية التى ساهم الجميـع فى احضـارهـا. . كيلو كامـل من عجوة البلح. . جمـع الانفـار ثمنـه منذ الصباح واشتروه بعناية واخفوه بدقة بعيداً عن الغبار. . ولم يكن اي واحد بجرؤ على ان يمد يده ناحيته قبل ان ينتهوا اولا من ركام الخبز والجبن والمخلل. ثنى احدهم ساقه تحت آليتـه وتنـاول البصـل واحـدة بعـد الاخـرى وأخذ يوجه لها ضربـات قويـة كل واحـدة منها تهشم بصلة. وكان توقيت الريس عطيـه دقيقـا. . فقد مربعد تهشيم البصلة الرابعة بالضبط. . كان

يبدو عليه انه لايلاحظ وجود الانفار على الاطلاق لولا ان اصواتهم هتفت فى توسل:

- ياريس عطيه.. الغداء ياريس عطية..

القى عليه نظرة محتقرة. وتردد قليلا قبل ان يصعد فوق الرصة بقفزة واحدة..

تأمل الطعام قليلا باشمئزاز ثم تمهل قليلا امام تل العجوة ثم قال بلا مبالاة:

- يعنى مائدة من السما..

ضحكوا وهم يوسعون له مكانا فى رأس الدائرة. انهمك فى الاكل على الفور. كانوا يتحدثون قليلا وياكلون فى سرعة وهتف عطية:

- بالراحة ياولاد الكلب..

والتفت الى الخلف فشاهد عزوز جالساً بعيداً. كان يراقبهم بعوده النحيل ووجهه البالغ الشحوب كأنه خيال مآته.. وهتف عطية فى حنان:

- ولد ياعزوز.. تعال كل معنا ياولد..

ولكن عزوز انكمش حول نفسه.. تراجع يريد ان يختفى من امام العيون التى التفتت تحملق فيه. كان يرتعد بشدة.. وقال زينهم:

- لم ياكل منذ اسبوع..

اضاف عبدالتواب وفمه ممتلىء بالخبز والجبن..

- اكثر من اسبوع.. لم يره احد وهو يأكل منذ مدة..

قال عطية وهو يلوح بالخرزانه فى الهواء

- اتريد ان تموت جوعاً ياولد.. الايكفي انك اهبل وعبيط وبريالة..

نهض عزوز واقفا.. انتفخت اوداجه واخذ يصرخ.. كان يتوسل لشىء ما بعيد.. وكان الصدى يردد الصرخة عالية.. يحملها عبر ارجاء المحلج الساكن.. ثم اخذ يجرى.. قفز من رصات القطن.. الى رصات البذرة.. ثم الى الارض.. سار بجانب سور المحلج الطويل.. لم يشعر بالاشواك الحادة.. ولا الحشرات.. كان الفضاء فسيحا وهو وحده.. حتى شنودة افندى لايوجد له اى اثر.. كان بحاجة اليه.. الوحيد الذي يتحدث معه.. الجميع فى المحلج يعتقدون انه عزوز هذا اخرس وابله.. ولكن شنودة افندى يعرف بنرات صوته.. وكلماته المرتعشه بالخوف.. واحلامه العاجزة.. توقف عزوز بجانب الحائط واخذ يتبول.. انسابت المياة الصفراء العكرة فوق التراب الناعم. تأمل الثقوب الدقيقة الفائرة فى التراب.. كانت حولها اكوام صغيرة اكثر نعومة.. ظل جالساً صامتا بجانب احد هذه الثقوب.. بعد قليل خرج حرامي الحلة.. اطلت الحشرة برأسها الصغير اولا ثم انفلت جسدها المفصلى فى سرعة. كان عزوز مستعداً. رفع يده واهوى عليها بكل قوته.. كان يعرف جيداً ان الحشرة لو ماتت دون ان تتحرك حركة واحدة سوف يجد تحتها الكنز.. انسحقت الحشرة تماما من قوة الضربة.. ولكنها رغم ذلك تحركت حركة ضيئلة واهنة.. ضاع الامل هذه المرة ايضا. احس انه يكره التراب الناعم.. والمحلج.. والسور العالي الممتد وبدأ يركض من جديد..

شنودة يرقب وجه بهية.. مرت به مثل حلم.. ستنا العذرا فقيرة.. متخفية كما يجب ان يحدث دائما فى زي واحدة من عاملات المحلج.. سلم عليها بيد مرتعدة فقالت وهى تضحك:

- مالك ياشنودة افندى.. تعبان..

قالت رتيبة:

- شارب حاجة ياشنودة افندى..

واستدار شنودة اليها بكليته.. هتف.. رتيبة.. كان يحب جسدها السمين المربب.. لايشبه كثيراً اجساد النسوة اللاتى كان يلجأ اليهن فى أواخر الليل.. كانت بيوت المدينة تراه كل يوم.. وهو يبحث عن بنايوتي.. يراه منسحقا وسط الطين والتراب.. يسخر منه البلطجية واشباه الرجال.. كان يحمله.. ويزرع الطين من على وجهه.. ويغسل مؤخرته جيداً لعله يقلل من احساس بنايوتي بالدنس.. ويحس هو بالاختناق.. كان يذهب الى هذه البيوت.. ويبحث عن اشد النساء حجماً وينام على صدرها ويبكى. وعندما اراد ان يتزوج قدّمَ لها بنات نحيلات ممصوصات لايصلحن لأي شىء.. كانت هناك امرأة

واحدة . . ضخمة . . كائها ثلاث نساء فى واحدة . . كانت تحشر انفه فى صدرها حتى يشم رائحة العرق والصابون الرخيص وتدخل اصابعها الغليظة فى شعره وكان ينام على الفور . لايستيقظ الا على فضيحة اخرى . من فضائح بنايوتى . كان يقول له . . سوف تصبح مشبوها اذا صاحبتنى . . لن يصدق احد انك نظيف ولكنه كان صديقه الوحيد . . كيف يمكن ان يتركه وفى العالم كل هذه الاوحال . . قال فى صوت اجش متوسل :

- تتزوجيننى يارتيبة . .

شهقت رتيبه فى صوت خافت وقالت :

- انت فى سن جدى ياشنودة افندى . . هل انت جاد؟ . .

اوشك شنودة ان يبكى . . كان يعرف أن المدة الباقية له فى المحلج قليلة جداً . . بعد ايام سوف يصله خطاب مختصر بارد يخبره فيه انهم قد استغنوا نهائياً عنه . . بعد ذلك ليس امامه الا ايام المعاش الطويلة . . التفت الى بهية وقال فى نفس التوسل :

- حدثيها ياعذرا . . وعيها تقبل طلب . .

قالت بهية برقة :

- انت تعبان ياشنودة افندى . . اليس كذلك؟ . .

قال : بل انا ميت ياعذرا . . ميت منذ زمن بعيد . .

وسار ببطء حتى اختفى وراء رصة البذرة . . وهزت رتيبة كتفها وسارت . . وظلت بهية واقفة ثم سارت خلفها .

قبل ان يمد الريس عطيه يده الى قطعة العجوة توقف مبهوتاً وهو يغمغم :

- يانهار اسود . . الحاج طلبة . .

توقف بقية الانفار عن الطعام ايضا . . توجهوا بعيونهم فى خوف الى حيث يسير الحاج وحسن افندى يتدحرج خلفه . نهض عطيه واصبح فى قفزة واحدة على الارض . . كان قد نسي الخرزانه وبدا شكله كالحمار الازعر وهو يقف امام الحاج هاتفا . .

- يالف نهار ابيض ياحاج . .

وانحنى ولثم يده بخشوع . . وكان الحاج قدمدّ يده بلا مبالاة وسحبها بقرف . . احس الانفار أن اللقمة قد وقفت فى حلوقهم جميعا . . خيم عليهم صمت ثقيل . . وسار الحاج وسار الاثنان خلفه . . وقال حسن متوسلا :

- لاتزعل نفسك ياحاج . . صلى على النبى . .

- شوف ياحسن . . لقد تهاونت معكم كثيرا . . لم يبق الا ان ادفع الفرق من جيبى لماذا يسبب لى هذا المحلج كل هذا الازعاج دونا عن المحالج الاخرى . .

وتدخل عطيه ليقول :

- كل شىء سوف يصبح عال ياسيدى الحاج

ولم يبال الحاج حتى بالنظر اليه . .

- كل هؤلاء الانفار سيتحملون وقت العطلة . . اخصم كل ساعة . . كل دقيقة . .

- ياحاج . . اليومية لاتقبل القسمة الا بصعوبة .

- نفذ ياحسن . . لااريد اعتراضا . .

- حاضر ياحاج . .

- انفار المكبس عشرة . .

- اثنا عشر ياحاج . .

- ارفدهم جميعا . .

- ياحااج؟ . .

- هذا شغل ياحسن . . يبدو انك اصبحت غشيما لاتعرف كيف تتعامل مع هؤلاء الاوغاد . . لابد ان نحاسب المسئولين عن عطلة اليوم بعد ذلك لن يجرؤ المحلج على التعطل . .

- الاسطوات ياحاج . . ليس لنا سلطة عليهم .

- سأتفق مع المدير . . اما انفار العنبر والتعزّيبة الكلاب فسوف أجد حلاًلهم . .

توقف عطيه مذعورا . . استند بظهره الى احدى البالات ولم يلاحظ احد انه قد تخلف عن السير معهما . . لم يكن حسن افندى يحب العمال كثيرا . . كان يكره الحاحهم من اجل القيام باحقر الاعمال . يكره النظرة المتوسلة التى يتلقون بها أجرهم . . يكره اشكالهم المتعبة عندما يملأون مكتبه الضيق فى اخر اليوم . . يكره رائحة عرقهم المختلط بالغبار وهم يمدون اصابعهم بالسراكي المتسخة . . ولكن الحاج كان عنيفا . .

لايرحم. . ولو قطع اعناقهم اليوم فسوف يكسر عنقه غداً. . ظل ... وهو يردد. . ياحاج. . دون ان يستمع الحاج اليه.

فجاة انفجرت سامية فى التقيؤ. . كانت ماتزال جالسة على ... والموظفون قد عادوا الى مكاتبهم. . والمدير يزفر فى مكتبه وفجأة اندفع السائل الأصفر من فم سامية. . كانت فتاة جميلة ولكن ليس وهى بهذه الحالة المروعة. كان السائل يغمر الماكينة. . والمنضدة التى امامها. . ويهبط على ذقنها وصورها. . وبلغ من قوة التقيؤ ان السائل اندفع الى المكتب المقابل. . كل هذا وهى لاتتحرك. . لايبد عليها اى الم. . او تقلص. . لم يبدو على وجهها اى خلجة. . نهض الذين كانوا يقفون خلفها. . حاول بعضهم ان ياتى من خلفها حتى يهدئها. . وقف ابراهيم على باب الغرفة. . كان مفزوعاً. . وخاف ان يسمع المدير الضجة فعاد الى مكتبه. . وحاولوا مساعدتها على النهوض ان يرفعوا يدها المتشنجة على حروف الماكينة. . كان السائل المقرف الكريه الرائحة يغطى كل شيء تقريبا. وضعوها على احد المكاتب. . كانت ترتعد. . اخذت زميلاتها يحاولن مسح اي شيء دون جدوى. .

ظل عطيه واقفا مكانه صامتا. . مذهولا. . وكان الريس احمد مازال يحك ظهره في اكياس القطن. . يسير قليلا. . ويحك قليلا. . وعندما راى وجه عطيه المذهول توقف عن الحك. . وهو يسأله:

ـ ماذا حدث؟. .

ـ عملها الحاج ابن الكلب. .

تفتت قرص الشمس الى شموس صغيرة متناثرة، كانت تبدو من خلف غصون شجرة الجميز. . يتناثر ضوؤها فوق الاكياس وفوق وجه بهيه. فى هذه اللحظة كانت حلوة. . حلوة ومشرقة. ابتسامتها الصغيرة حزينة ووجنتاها مشربتان بحمرة باهتة. . كانت قد اكلت بضع لقيمات صغيرة بينما قامت رتيبة بالقضاء على معظم الطعام. . قالت لها:

ـ نزل يابهية. .

ولكنها رفضت فى شرود. لمت رتيبة بقية الغذاء وهبطت الى اسفل وتركت بهية وحدها. ذائبة فى حضن الجميزة الرطب. كانت اعلى من مستوى السور الذي يحيط بالمحلج ويفصله عن المدينة. . كانت البيوت الواطئة الملتصقة ببعضها وناسها المتعبون وعمليات البيع والمساومة. . كلها تبدو بعيدة عنها. . كانت هناك نسمة رطبة تهب على وجهها. . فكت المنديل الاحمر المطرز وهزت راسها فتهدلت خصلات شعرها السوداء المغبرة. . كانت كثيفة. . طويلة. . ولكنها باهتة اللون يسكنها غبار القطن ولا تجدى فى ازالته انواع الصابون الرخيص. . امسكت الخصلات وتأملت لونها المطفأ وتمتمت:

ـ ياحسرة ياأولاد. .

كان وجه المحلج القاتم يترقبها فى تحفز. . كم يوما وكم سنة من عمرها عليها ان تذهب قبل ان تفلت من قبضة. . كانت متعبة ومقروفة. . احست ان العادة توشك ان تدهمها. . هى تكره هذه الايام. . لان جسدها يكون فيها متعبا وجائعا. . كانت تحس ان الجميع يرون هذه النقاط الحمراء «يالهوى» لو ان هناك شوارع بلاناس. . ناس بلاوجوه. اختفى منديل الرأس. من مكان ما ارتفعت ضجة. . بعض البنات يغنين سويا. . كانت امها تهوى دائما ان ترى لها البخت في الفنجان حتى شح البن وارتفع ثمنه. قالت لها امرأة عجوز. . لاتتركى نفسك هكذا. . سوف تذوبين من الرطوبة. . كانت صديقة امها. . شاهدتها ذات مرة وهى خالعة ثوبها. . شهقت المرأة وبسملت وقالت لها ان ثمنك غال فلا تفرطى في نفسك. . لم تفهم بهية. . كانت حزينة وخائفة من يد المرأة وهى تسرح على جسدها. قالت لها. . الرجال حيوانات ولكنهم يفهمون الشيء الجيد وهم على استعداد لدفع الثمن المناسب. . صرخت فيها بهيه ان ترفع يدها عنها. . ولكن المرأة قالت لها تعالي معى سوف اخلصك من هذا الهم. . انا اعرف قيمتك جيداً. . دعى المساومة لى. . لم تكن هناك فرصة. كانت المرأة تأتيها فى الاحلام تحكي لها عن العوالم الغريبة. عن صباحات وشموس لاتمزقها السكاكين المعقوفة. عن ثياب زاهية لاتحمل غبار القطن. يطل عليها وجه عبدالتواب يحملق فيها ولا يحمل الا مزيداً من الغبار والتعب والرغبات الميتة. لاتتركي

نفسك بالمجان. تجري بهية والشوارع تضيق من حولها تمتلىء بالعيون الواسعة بدون اهداب. بالدكاكين الفقيرة المعتمة. البالوعات على النواحي. براز الاطفال جنب الجدران الترابية. نباح الكلاب في منتصف الليل يستعر في شبق جامح. . سالتها امها. . ماذا تريدين يابنت؟ بكت دون ان تعرف الجواب. وفى صباح شتوي لم تكن تستطيع وضع يدها على الدولاب. أخذ الريس احمد يحك ظهره ويلسعها بالخرزانه. . واسفل الرصعة نادتها رتيبة:

ـ بنا يابهية. . هيا نرجع الى العنبر. .

كانت بهية تحس انها عاجزة عن الحركة. . قالت بعد فترة:

ـ سوف ابقى هنا قليلا. . اذهب انت.

قالت رتيبة متذمرة. .

ـ هل تريدين ان اعود وحدى. .

ـ اذهبى مع بقية البنات. . سوف ابقى هنا. .

انصرفت رتيبة وهى غاضبة. فردت بهية شعرها باقصى مايمكن. . احست بالانتعاش وهبات الهواء تتخلله. . تبعث داخله حياة جديدة. . لو ان معى مرآة صغيرة. . لم يكن ثوبها جديداً ولكنها كانت قد رقعته تحت الابطين وفردت ثنية الذيل واصبح فى حالة طيبة. . ثم قالت لنفسها في لهجة محددة:

ـ والان. . ما العمل يابهية؟. .

كان عليها الان. . فى هذه اللحظة ان تعرف ماذا تريد. . وان تبدأ فى السعى نحوة. التفت الاسطى زكى فجأة فوجد طلبة واقفا على باب غرفة الآلات وهو يحدق فيه. كانت على وجهه ابتسامة غريبة. . وحسن افندى واقف خلفه يجفف وجهه المحتقن. كان زكى يربط احد الصماوييل. . ولكنه عندما شاهد الحاج ترك المفتاح الانجليزى يسقط من يده. . هوى الى اسفل محدثاً صوتا كبيراً جعل حسن افندى ينتفض. . لم يبال الحاج وتقدم خطوة الى داخل الغرفة. . تقدم زكى ايضا من الحائل المعدني الموجود فى اعلى وصاح فيه:

ـ ماذا تريد ياحاج. . ؟

قال الحاج فى صوت جاف:

ـ واصل شغلك يازكى. .

قال زكى فى وقاحة متعمدة:

ـ لست فى حاجة لارشادتك ياحاج. ولااعتقد ان غرفة الالات تثير اهتمامك. .

ـ كل شىء في المحلج يهمنى يازكى. .

ـ لايوجد هنا الا الزيت والتروس والسيور والصماويل. . لايوجد هنا ماتفحصه ياحاج. . انت متعود على مص دماء الانفار. .

تقدم حسن افندى ولوح بيده مهدداً:

ـ تأدب يازكى. . ليست هذه الاصول. .

ولكن الحاج ازاحه بعيداً. . تقدم خطوة اخرى. . كان بارداً كالثلج. . قال:

ـ اكمل يازكى. . خذ راحتك. .

اشاح زكى بيده مقروفا. .

ـ لاراحة لي طالما انت فى المحلج. .

ـ هكذا تضع المسألة. . انا. . او انت. .

كان زكى عصبيا. . وكان الحاج يستدرجه الى متاهة بعيدة. . قال زكى:

ـ انت لاتهمني ياحاج. . انما يهمنى الانفار الذين تمص دمهم كل دقيقة وتجعلهم يعملون بنصف الاجر دون اي ضمانات. .

كان الحاج مازال بارداً كالثلج. .

ـ لو انك تعمل بقدر ما تتكلم يازكى لاستفاد الانفار منك اكثر. .

ـ الماكينه سوف تدور ياحاج. . لن تتوقف. .

ـ لن يبقى اذن الا لسانك يازكى. .

ـ لن اسكت ياحاج. . سوف افضحك امام الجميع. .

ـ انا لاأحب الكلام الكثير يازكي. .

واستدار خارجاً وخلفه حسن افندى. .

عاد الريس عطية الى رصة القطن حيث يجلس بقية الانفار. . كان الريس احمد يتبعه محنى الراس. كان الانفار قد كفوا عن الاكل واخذ الذباب يطفو على تل العجوة دون ان يحاول احد ان يزيحه.لاحظوا ان شارب الريس مهدلا ملوثا بالغبار تأمل وجوههم. كان يعرف كيف تتلون نظرتهم وتتحول عندما تتصاعد

استار الغبار ويغرق المخزن رويداً رويداً فى الظلام وترتفع كومة القطن فتسد عليهم النوافذ حتى تصطدم رؤوسهم بالسقف . . يضيق المخزن ويصبح اشبه بمقبرة جماعية بيضاء غاية فى النصاعة . تلفت عطية حوله فى ضيق ورفع الخزانه وضرب بها احد الانفار ضربة خفيفة :

- ما تاكلوا . . لماذا توقفتم . .

لم يتحرك احد . . رأوا على وجهه كل شيء فهبط رذاذ الخوف على قلوبهم ادركوا ان الحاج سوف يفعلها . . سوف يخصم من قروشهم الضئيلة كل لحظات العطلة . وان الترس قد يتعطل طوال اليوم . . وقد يتعطل غدا وايام الشتاء طويلة لاترحم . . هتف واحد منهم فى نبرة محملة بالأسى والخوف . .

- والعمل يااولاد . .

ذبلت نشوة الشمس . لم يبق الا احساس البرودة . . ظل عطية مقعيا في المنتصف مستندا الى خرزانته . . وتل العجوة يلمع امامه دون رغبة . . ونظر احدهم الى الونش الصامت وقال فى شوق :

- لو يدور . .

ونهض عبدالتواب واقفاً لم يدر الى اين يذهب . . ولكنه قفز من فوق البالات فوجد نفسه فى مواجهة الريس احمد الذى كان يحك ظهره فى صمت . . ورأى كل منهما الاخر فتذكرا بهية فى نفس اللحظة ورفع احمد الخرزانه وهوى بها ناحيته وهو يهتف :

- غور من وشى . .

واسرع عبدالتواب بالجري مبتعداً . . ودون ان يدرى وجد نفسه يتجه الى الشونة . .

عندما وصل الحاج الى مبنى الادارة كانت هناك ضجة كبيرة . . كان جمع من الموظفين يخرجون من الباب . . حاملين بين ايديهم فتاة مسجاة . . كانت رائحتها كريهة لدرجة اضطر الحاج لسد انفه . .

وقال احدهم لحسن افندى :

- سامية السكريترة عندها هبوط حاد . .

حملوها بعيداً . . كان وجهها شاحبا . . وثيابها كلها ملوثة . .

وعندما عبر الحاج الغرفات ادهشه ان الرائحة الكريهة منتشرة فى كل مكان . . كان ابراهيم مساعد المدير لامبالياً يجلس هادئا فى مكتبه . . ونهض مرحبا بالحاج وهو يقوده الى غرفة المدير . .

سلم المدير على الحاج طلبه بتراخ رغم ابتسامته . . بادره الحاج على الفور :

- والحل . .

كانت امنية الحاج طلبة ان يصبح المدير بجانبه . . ان يتبع مشورته ، ولكن المدير الخرع كان مقيدا باللوائح الادارية لذلك فقد رد رداً خائبا وهو يقول :

- لابد من اجراء تحقيق . .

قال الحاج . .

- التحقيق على عينى وراسي . . ولكننا فى حاجة لتصرف سريع . .

- لقد مللت من الجميع . . وضعت اصابعى فى الشق . .

- من الاسطوات . . ؟

كان المدير محرجاً لان الامر هذه المرة يمس موظفيه . . قال :

- الجميع . .

تنهد طلبة فى ارتياح . . كان يؤمن ان المساومة هى افضل الطرق للتفاهم قال :

- كل شيء يصفى . . انا كفيل بكل اوغاد المكبس والعنابر وحتى التغريبة . . المطالب التى تمس الادارة تمسنى . .

حدق فيه المدير . . حاول النفاذ خلف ابتسامة الحاج الواسعة قال :

- والتقارير . .

قال الحاج :

- دعنى اتصرف بمعرفتى . . انا عارف خفايا كل شيء . . ولن يظهر لك اى اثر فى الموضوع . . انهم يلعبون علينا . . يعتقدون ان هناك خلافاً بيننا . .

- انا لايهمنى سوى المشغل . .

- وانا ايضا ياسيادة المدير . . الشغل . . هو الشغل . .

- وزكى . .

- اطمئن سيادتك . . كل شيء سوف يصبح عال . .

- ولو تعطل المحلج . .

- قليل من العطلة لن تضرنا ولكنها سوف تخلصنا من الكثير من السخافات . . اعطى المدير موافقة صامتة . كان مستعداً للانفاق على اى شيء ينقذه من هذه الورطة .

انغرست عينا شنودة افندى فى مؤخرة رتيبة وهى عائدة . . هذه المرة لم يجرؤ على الحديث معها . . اكتشف انه لم يكن يحس امامها باى احساس خاص . كان فقط خائفاً من الوحدة . . الموت وحيداً . . وتخيل ان جسدها يمكن ان يكون تابوتا دافئا لجسده . . اختفت المؤخرة . . وظل هو نائما على ظهره . . تذكر رحلته الصباحية الى الكنيسة الخالية . . وقبر بنايوتى المنزوى . . وكل الاشياء الصغيرة التى تجسد وحدته . . الكنيسة تكون دائما أكثر اتساعاً من المعتاد وتمثال العذرا الملون يكون ايضا اكثر حزنا وشفافية . كان يقف امامها ويطلب كل شيء يطلب ان تعاد اليه شذرات حياته ليعيد تركيبها من جديد . . لعله يعيشها . . لعله فى ذلك اليوم البعيد يهرب من لقاء بنايوتى . .

بهية تبكى . تلملم شعرها المبعثر المغبر وتبكى . خلف غصون الجميزة تضاءلت الشموس . تمطت داخلها الشوارع الرطبة والبيوت الواطئة والاحلام المفقودة ولد غات البراغيث . كان هناك وعد مجهول ينتظرها وعبثا تحاول الهرب منه . كان الشتاء يروح ويجيء وهى فى كل موسم تقدم نفسها فريسة رخيصة للمحلج وسنوات الغبار . . ماذا لو اتبعت نصيحة السيدة العجوز . ماذا لو تركتها تساوى جيداً من أجلها ولم تقبل الا بالثمن الذي يعجبها . . نهضت واقفة . . حاولت ان تلف شعرها المبعثر فى المنديل . . ولكنها لم تطق اى قيود . . كان راسها يضج بما فيه من افكار . تركته مبعثراً وهبطت الى الطرقة الضيقة التى تحيط بها أكياس البذرة . اهاجت ذرات التراب الناعم انفها وابتعد الهواء النقى والشمس . كانت الطرقة ضيقة . . مليئة بالاشواك والبذور التالفة والنفايات الآدمية وعندما اسرعت قليلا وجدت عبدالتواب جالساً فى مواجهتها . .

هبط عبدالتواب من فوق رصة البذرة . . سد عليها الطرقة . سد عين الشمس . جسده طويل جاف . عيناه متسعتان تبرقان بشدة . وفمه يفتر عن ابتسامة غريبة . جلبابه ملطخ بالزيت والتراب . كانت بهية متعبة وجائعة الى درجة الحزن . تقدم عبدالتواب فتراجعت ، بحثت عن صوتها ورفعت اصبعها مهددة :

- ولد ياعبدالتواب . .

واصل الاقتراب . كانت انفاسه اللاهثة مسموعة بشدة . كأنها الشيء الوحيد المؤكد خلال هذا الصمت . كانت هناك شعيرات نافرة تطل من صدره . . احست ان هناك عشرات الخرزانات تهوى على ظهرها هتفت :

- ابعد من هنا ياولد . .

ضاقت المسافة . كانت اقدامهم تترك اثاراً غائرة فوق التراب الناعم . . واطراف الاشواك تتحفز . . وجاء صوته اليها ممزقاً من فرط الخوف ومن فرط الرغبة :

- بهـ . . ي . . ة . .

امامها تماما . . تماما امامها . . تشم عرقه . ترى غبار القطن الملتصق عند جذور شعيرات صدره . تحس بانفاسه الحارة اللزجة . كانت مشمئزة ومتعبة ، تحس برغبة تواقة لشيء مجهول . تود ان تغنى وتبكى وتشير الى الشمس والغبار المعطلة كان مقبلا عليها كالكابوس . . كحلم قديم بلالون . . مدت يدها تمنعه من الاقتراب اكثر . . ابعد ياولد . . ولكنه اقترب اكثر . مديده فتلامست مع يدها . نضحتا بالعرق والرعدة . والشمس القلقة تذوب بعيداً عن المنتصف . الاصابع الخمسة تلامس الاصابع الخمسة احتكاك اللحم والدم والاعصاب يولد.الاف الشرارات الخفية كانت تود ان تهرب وان تبقى وان تجد مكاناً ظليلا تحت الشمس بلا خرزانات ولا دواليب ضغط عليها . انحشرت ايديهما بين جسديهما دفعها حتى الصقها برصة البذرة . . تساقط سيل من البذرة فوق راسيهما . تشابكت اليدان فى اصرار واحست بهية انها غير قادرة على الفكاك من اسر جسده . جلس الحاج طلبة فى مكتب حسن افندى هادئا بالغ الهدوء بريئا شديد البراءة واقبل الفراش يخبر زكى ان المدير يريده لامر هام . برطم زكى والقى المفتاح الانجليزى من يده واخبره انه سوف يأتى

بعـد قليـل . كانت الانفـاس المتلاحقة تمتزج بينهما . مال عليها اكثـر . غاصت يده في شعـرهـا . مزقت اصـابعـه التـلافيف المتشـابكـة . شعرت بالالم يهبط من راسها الى قلبها الى جسدها العاجزه عن الحركة وعن المقاومة . اغمضت عينيها في استسلام وضج وجهها المحمر بالرغبة . ازدادت لزوجة انفاسه . دفن وجهه فى عنقهـا . احست خشونة لحيته وجفاف شفتيه وهى تقبض على لحمهـا لو يمسكهـا كلهـا فى قبضته . يضغط اضلاعها حتى تكف عن التنفس . كانت تبحث عن قدر اكبـر من الالم . . كان شنـودة افندى قد تعب من ضرب عزوز . . نهض واقفا وهو مازال يسبه . اكتشف ان العـذرا ايضـا لم تنصت له فى اى يوم من الايـام . . اهملتـه وتـركته وحيداً . . عاقبته على صلته المشبوهة بالخواجة . اخـذ شنـودة يعـدو كالمجنون فوق رصات القطن والبذرة . نامت شفتـاه على وجههـا . تشـربت حبـات العـرق المـالـح . . اعطته شفتيها . . كانت تريده فقبضت على فمه فى جوع واحست بطعم الجبنـة القـديمـة اصطـدمت اسنـانهما فى لذة وخوف . سار زكى وحيـداً . . شاهـد الانفار وهم جالسين على الاكياس فى عجز . . هتفـوا به . . ياأسطى زكى ماذا نفعل . . واوشكوا ان يبكوا . . قال زكى . . كله خير يارجاله . . وسار دون ان يعطيهم جوابا شافيا . تراجعـوا وجلسـوعلى الاكياس فى خيبـة امـل . صرخ عزوز . . كرش الحـاج طلبـة واسع . . ضربه الريس عطية ضربة خفيفة . . وهـو يصيـح فيـه . . اخـرس ياولـد . . اخذ عزوز يبكي . . قالت لا . . خافتـةً واهنـة . يده اليسـرى تمسـك النهد الايسر . تستدير معـه . تكتشف مدى صلابتـه ونعـومتـه ودفئـه . اخذ يعض وجهها بشفتيه . . ارتعد جسدها كله وهى تحس باصابعه تدخل من فتحة ثوبهـا . . تسعى فوق جلدهــا . . تتسلل الى داخلهـا . . غاصت اقـدامهمـا فى التـراب . . وسقـط عليهمـا المزيد من البذور ولم يحسـا بشىء ،لم يحسـا حتى بالاشـواك الـدامية وهى تنغرس فى اقـدامهمـا وتخـرج ملوثة بالدم . ظل يدفعها وهى متعلقة بها حتى وجـدا رصـة اكثـر انخفـاضاً يمكن ان تتيح لهما فرصة . . استدار زكى خلف رصـة القطن الـزهـر فى طريقه للادارة عندما برز امامه اربعـة رجـال ضخـام لم يرهـم من قبـل . . كان اثنـان منهم يقفان امـامـه . . والاخـران جاءا من خلفـه . كان احدهم يمسك قضيبا طويـلا من الـحـديـد وهـتف به فى حدة . . عامـل زعيم يابن الكلب . . وقبـل ان يتحـرك زكى اهـوى عليـه . . حاول التراجع ولكن واحـداً من الخلف اعطـاه ضربـة قويـة فى ظهره وحاول ان يستـديـر فبـادره آخـر بضـربة اشد على فكه . . دارت الدنيابه . . واحس بصوت عظمه كأنه يتكسر . . هجم على احدهم . . ولكن الثـلاثـة تكـاثـروا . . تهـاووا عليـه كالغـربـان الجائعة . . سألت نفسهــا . . لمـاذا . . لمـاذا بلا ثمن . . اهـو الجـوع ام اليأس . . كانت تنام تحته فوق الرصة المنخفضة . غابت الشمس لاول مرة منـذ الصبـاح خلف سحـابـة شتـويـة قاتمـة . . كان الـولد يهرس لحمهـا . . ولحمهـا يغلي تحت لمساته . . تركته يفتح صدر ثوبها كله . . يمزقه لو اراد . تركته يهوى بفمه على صدرها . . وتطلعت للسمـاء البعيـدة فلم تراي زرقـة . سحب قاتمـة كأكوام القطن . . قطن فى الارض وقطن فى السماء . من الان والى الابد سوف تطن الـدواليب بلا نهـاية . سوف يحل فى جسدها دفء ابدى لايغادره ابـداً . . كان شنـودة افنـدى يتقـافـز فوق الـرصـات . قرد عجـوز ضال . . كان يصرخ . . هيه ياعذرا هيه . . لماذا تركتني . . حاول زكي ان يتشبث باي شيء كان وجهـه داميـاً . . واسنانه قد تكسرت تقـريبـا . . واخـذوا الان يضـربـونـه ضربـات مكتـومـة تحت الـضـلـوع . . تأوه . . كان يغـرق كل لحظـة فى ظلام مؤلـم . . والاربعـة يتبـادلـون جسـده كالخـرقـة البـاليـة . . كانت يده فوق ساقيهـا . . تتحسسـه . . تمشي مع استـدارتـه . اختفت الشمس والسمـاء ،وانفتـح عالم بلا حدود . لم تكن تدرى كيف تتصـرف ولم يكن يدرى هو ايضـا . . ولكن قوة الانـدفـاع الغـريزى كانت تقودهما معا . كان يريد ان يقبل كل قطعة من جسدها وكانت هى تحس بالفـرح والخجـل وهى تستجيب رغمـا عنهـا لكـل هذه اللمسـات . . صعـد الـريس احمد الى الرصة . جلس وظهره الى الانفـار ثم خلع جلبـابـه . . بدت على ظهـره اثـار حمـراء طويلة وغائرة . . بعضها كان حديثا لانه كان مازال قانياً . . وبعضها كان قديمـا داكن اللون . . كأن هناك عشرات الخرزانات كانت تهوى على ظهـره ليـلا ونهـاراً . . قالـوا . . ياه ياريس احمـد . . قال فى

استسلام. . امر الله. . كان عبدالتواب مدهوشا. . لم يكن يظن ان جسدها بهذا البياض. . سطح البذرة خشن ومؤلم. اطراف مدببة تدخل ظهرها. تبعث داخلها الالم ممتزجاً باللذة. لم تكن لديهما الجرأة على الحديث. . لم يكن هناك معنى لاى كلام. . وفى الحقيقة لم يكونا قبل الان قد تحدثا حديثا ذا بال. ارتمى زكى خائراً على الارض. . كانت عيونه مبحلقة نحوهم. . وجسده الدامى غير قادر على اى حركة. قال احدهم فى سخرية. . هل اكتفيت يازعيم. . فتح فمه ولم يستطع الكلام. . لم يغب عن وعيه. . تحمل جرعته من الألم كاملة. لم يسمعا صوته وهو يتأوه. . لم يتوسل اليهم ان يخففوا من عنفوان ضرباتهم الوحشية. ظلوا يضربونه وهو يحاول دائما. . دائما ان يقف على قدميه. وزاد هذا من مقدار شراستهم ضده. . وعندما ارتمى على الارض اخيراً مثل خرقة بالية كانوا يحسون بالانهاك. . بل واحس الرجل الذي كان يمسك فى يده قضيبا حديديا انه لن يستطيع ان يضربه مرة ثانية. كان لاتعرف الى اى مدى يمكن ان يصل معها. . الى متى تبقى الدواليب معطلة والشونه ساكنه والشمس غائبة. كانت انفاسه فى اذنها. . ولسانه يزحف من فوق ثدييها الى بطنها. . ثم يرتفع الى فمها. . لهب من النار الحارقة. . كان خفيفا مثل الريشة. . ثقيلا بحيث لايمكنها الافلات منه. . وشنودة يعدو فوق الاكياس. . احس بالتعب عندما وصل الى الرصة المنخفضة. كانا فى الاسفل ولعبة الحياة فى قمة توهجها. اقعى جالساً في صمت مبهور. رسم اشارة الصليب على صدره. يارب ارحم. . تمدد على بطنه وهو مازال يركز عينيه عليهما. قال حسن افندى. . كل شىء تمام ياحاج. . قال الحاج وهو يغسل يده. . انا لم ار شيئا. . لااعرف حتى هؤلاء الرجال. . قال حسن افندى. . طبعاً ياحاج. . ازاح الفستان نهائيا. ازاح طرف جلبابه. تلامس فخذاهما العاريان. . واتسعت عينا شنودة افندى. فخذها الابيض يتداخل فى فخذه الاسمر. . يارب ارحم. . ادرك فجأة انها بهية. . من كل بنات المحلج. . من كل البنات القذرات الممصوصات الرخيصات الشبيهات بالكلاب تكون بهية. . وحدها. . وليست هناك غيرها. . نهض مفزوعاً وهو يصرخ. . اخذ يعدو فوق الرصات. . ياعذرا. . بهية. . ياعذرا. . لقد خدع من جديد. . بهية. . على القطن الابيض المقدس تمارس فعلة الكلاب. . يارب ارحم. . المحلج ساكن والشمس تخرج خلف السحب فى وقار زائف. وقع شنودة اكثر من مرة. . نهض اكثر من مرة. احس بالموت يرافقه. كأنه كان ينتظر هذه الاشارة حتى يأتى الموت. . يأخذ بيده. . ويقفز معه من فوق الرصات. مابين الفخذ الابيض والفخذ الاسمر تسربت كل ايام عمره. . يارب ارحم. . لم يكن يعرف ان الشونة بهذا الاتساع والسماء بهذه الزرقة وفخذ بهية بهذا البياض. وصل الى نهاية الشونة وقفز الى الارض. خارت قواه فى منتصف الممر الرئيس للمحلج جثا على ركبتيه وفرد ذراعيه وهو يزعق. . يارب ارحم. . اطل عليه الموظفون من خلف قضبان النوافذ. . والانفار من فوق البالات. وقف الحاج وحسن افندى. واقبل العتالون والحمالون والقبانية وهو يصرخ فى صوت عال. . هيه ياعذرا هيه. . بهيه ياعذرا. . هيه. . ولم يفهم احد شيئا فى البداية. . ولكنه ظل يواصل الصراخ. . ويشير الى الشونة. . بهيه ياعذرا وواحد وسخ من الانفار. . يارب ارحم. . هب الجميع. . من تلك الاشارات الغامضة فهموا كل شىء كأنهم كانوا يتوقعون حدوثه. . اندفعوا ايضا الى الشونه كأنهم يعرفون المكان. . وصرخ الحاج فى لوعة حقيقية:

- نجاسة. . نجاسة. .

وصرخ حسن افندى وهو يدفع الرجال:

- هم سبب عطلة المحلج. .

بكل حنق لحظات العطلة، بكل الخوف من انقطاع الاجر اندفعوا الى الشونة. كانوا يد مدمون فى غضب ويصرخون فى جوع. عبروا الطرقات الضيقة. قفزوا فوق الرصات. . ساروا من مختلف الجهات حتى لايفلت منهم احد. كان هدير هم عاليا. . كأن الات المحلج قد عادت من جديد للدوران. . اشد ضراوة. . كانت بهية تسوى ثيابها. . تحاول ان تجمع شعرها المبعثر. . وكان عبدالتواب مذعوراً مثل فأر حقيقى. واحاطوا بهما من كل ناحية لم يشاهدوهما ساعة الفعل. . ولكن مشهدهما

كان يوحي بكل شيء . ذلك الاحساس الغريب من النشوة الذى يبدو من خلف نظرة الخوف المباغت . . توقف الهدير . . وساد صمت قاس مليء بالتحفز . .

وصرخ الحاج كأنه يعلن صيحة الجهاد :

ـ نجاسة . .

وانقضوا عليهما . . انهالوا بالصفع على وجه بهية . . وحين حاول عبدالتواب ان يحميها جذبوه بعيداً واخذوا يخمشون وجهه . .

وهمس حسن افندي :

ـ ياحاج . . سوف يقتلونهما . . لسنا فى حاجة الى مزيد من المشاكل . .

وكان الحاج منتشيا لايحتاج لأي نوع من النصائح . . ولكنه صرخ فيهم :

ـ خدوا الفاجرة بعيداً . . اما هذا الولد فسوف اعاقبه بنفسي . .

سحبوا بهية بقسوة بعيداً . . وامسكوا عبدالتواب . ربطوا حبلا حول قدميه . . صرخ الحاج وقد زادت نشوته :

ـ علقوه فوق الشجرة . .

وضعوا الحبل فوق احد الفروع العالية . . جذبوه بقوة . . صرخ عبدالتواب وجسده يرتطم بالارض . وهويرتفع من قدميه الى اعلى . اصبح معلقا . . قدمه محتقنة بالدماء ورأسه الى اسفل يكاد يلامس الارض . . وامسك الحاج الخرزانه من يد الريس عطية . والخرزانه الاخرى من يد الريس احمد . . وبدأ يهوى على جسد عبدالتواب وهو يصيح :

ـ قطعت عيش الرجال يانجس يابن الكلب . .

وهوت الخرزانات على لحم عبدالتواب تمزقه . صرخ عبدالتواب من الالم . . وارتعدت بهية وهي تسير مبتعدة . . كانت الصرخة هائلة . . تمزق صمت الشونة ، تثير الفزع فى قلب الطيور العابرة . . وبكت بهية فى صمت . . وحاولت ان تلتفت لتراه للمرة الاخيرة ولكنهم دفعوها بقوة حتى اوشكت ان تنكفىء على وجهها .

■ اهداء اخير : الى رجال المحلج . . الانفار والاسطوات والعتالين والقبانية الى كل الصبايا . . لقد عملت معهم وانا صغير . . وكان يمكن ان اكون واحداً منهم . . ولم يكن هذا ليخجلني كثيراً .

«الخطوة الضائعة» والموقف من المدينة

■ محمد صابر عبيد

النص

الخطوة الضائعة للشاعر بلند الحيدري

كان الشتاء يحزّ ارصفة المحطه
وتموء عاصفة كقطه
وعلى الطريقْ
يهتز فانوس عتيق
فيهز قريتنا الضنينه
ماذا سأفعل في المدينه. . ؟
وسألتني:
ماذا ستفعل في المدينه. . !؟
ستضيع خطوتك الغبية في شوارعها الكبيره
ولسوف تسحقك الأزقات الضريرهْ
ولسوف
ينمو الليل في أعماقك الصماء آمالاً حزينه
ماذا ستفعل في الـ. . . . .
وبلا صديق
لا. . .
ليس في تلك المدينة من صديق
وضحكت مني
وهزئت مني
وظللت انتظر القطار الى المدينه
ومضيت عني
ومضيت عنك
ومن خلال زجاج نافذة القطار
مرت قرى
تطفو
وترسب في الرمال وكنت انتظر النهار مع المدينه

●

مرت سنون
كبرت بعيني الليالي السود والتهبت
غيومك يا دجون
فلمن اعود. . !
لقريتي
أو للشتاء يحز أرصفة المحطه
أو للفوانيس الصغار تهز قريتنا الضنينه

أو للنساء المائتات من الحياء
لا . . .
لن أعود . . . .
لمن اعود وقريتي أمست مدينه
في كل منعطف ضياء
في كل زاوية ضياء
في كل مرمى خطوة ضوء لمصباح جديد
سيصيح بي :
ماذا تريد . . ؟ ماذا تريد
يا أيها الظل الشريد
ماذا تريد . . ؟

لا شيء يعرفني هنا
لا شيء اعرفه هنا
لا شيء اذكره ولا اشياء تذكرني .
هنا
سأجر خطوتي الصغيرة في شوارعها الكبيره
ولسوف تسحقني الأزقات الضريره
لا . .
لن اعود
لمن اعود
فقريتي أمست . . . مدينه
أمست مدينه

النقد

قد يواجه البحث عن علاقة الشاعر العربي الحديث بالمدينة بعدة تساؤلات ، تفرضها ضرورات الموضوع ومداخلاته . وغالباً ما تصب معظم هذه التساؤلات في قناتين رئيسيتين ، الاولى : هل ان موقفه من المدينة ، هو موقف ضد الحضارة والتمدن ، ام انه إحساس فاجع بالاغتراب والضياع؟

والثانية : هل أن الشاعر العربي الحديث في موقفه هذا مقلد للشاعر الغربي ، أم ان ذلك نابع من ضرورات نفسية واجتماعية واخلاقية ، هي نتاج العيش في المدينة؟

ان دراسة تحليلية لموقف شاعرنا الحديث من المدينة - خصوصاً ريفيّ النشأة - تصور لنا بدقة متناهية ، انه لم يكن ضد الحضارة بطابعها التقدمي ، بل كان واقعاً تحت وطأة الاحساس الحاد بالتضاد القيمي والعرفي ، بين القرية بكل وضوحها وشفافيتها وبساطتها وألفتها وهدوئها ، والمدينة بكل غموضها ودبقها وتعقيداتها وشراستها وصخبها . فكان موقفه منها اغترابياً مشوباً بالدهشة والحذر والحيرة .

كما انه لم يكن في ذلك مقلداً للشاعر الغربي ، لان المدينة العربية أيّاً كان اتساعها ، فهي في كل الاحوال مدينة كبيرة بالنسبة للقرية العربية ، وان لم تكن كبيرة جداً بمساحتها ، فهي كذلك بقيمها وقوانينها الاجتماعية والحضارية ، وبهوتها الكبيرة التي تفصلها عن القرية .

لذلك فموقف شاعرنا الحديث من المدينة قضية أرّقته واستنزفته ، ودفع لاجلها من اعصابه واتزانه الشيء الكثير بسبب عدم قدرته على مد جسور الألفة بينه وبينها ، فقد تحولت موجوداتها بفعل غموضها ومفاجأتها الأدائية الى كائنات مرعبة تهدده ، وتشعره دوما بالرهبة وعدم الامان .

فهو يصطدم يومياً بمواصفات جديدة ينكمش أزاءها ، لذلك فهو لا يطمئن فيها الى شيء ، فكل الاشياء تكتسي بالطابع الضدّي المتحفز أبداً للانقضاض .

وكان الشاعر بلند الحيدري في قصيدته «الخطوة الضائعة» يعيش حالة اغتراب حقيقية ، وصراع خفي بين حلم القرية ، الذي يحتل خيراً واسعاً في خارطته الذهنية ، وبين واقع (القرية - المدينة) الذي يخترق دائرة الذكريات ، ليحاصر هذا الحلم ويجهضه .

لذلك اكتست مشاعره بهذا الشحوب القاسي ، الذي جاء نتيجة طبيعية لازمة الاختيار ، بين البقاء في المدينة التي يرتبط الشاعر فيها بحضور مر (كبرت بعيني الليالي السود ، وبين القرية التي تثير في اجوائه الداخلية ، صراعا زمنيا عنيفاً ، يجسده الماضي الحالم من جهة (يهتز فانوس عتيق . .) ، والحاضر

المجهول من جهة آخرى (لا شيء اعرفه هنا. . لا شيء يعرفني هنا).

فكان اسلوب الرفض القطعي المؤكد (لا . . لن اعود) باستخدام (لا) النافية المؤكدة بـ(لن) النافية ايضا، اختيارا للمدينة كما يوهم ظاهر النص، وانما هو رفض مزدوج للقرية ـ المدينة، ومن خلالها للمدينة، واختيار الحلم فهو كل ما تبقى له من قريته الضائعة، التي استعمرها الزحف المدني فأصبحت مدينة.

القصيدة بنائيا مكونة من مقطعين زمنيين، المقطع الاول يتحرك على ارضية الزمن الماضي (كان الشقاء. .) لكنه مشدود بمحاولة للعبور الى المستقبل، عن طريق التساؤل المستقبلي المشروع مرة (ماذا سأفعل؟ ماذا ستفعل؟) وعن طريق التنبؤ الحدسي بعجز المحاولة وسقوطها (ستضيع خطوتك. . ولسوف تسحقك. . ولسوف ينمو الليل. .) لكن المقطع مع كل ذلك ينتهي زمنيا عند حافة الماضي (وكنت انتظر النهار مع المدينة.)

ويسيطر على هذا المقطع، الامل المشحون بالرغبة في اختراق المألوف وكسر حواجز الرتابة، بحثا عن اساليب معيشية اكثر تطورا واستجابة لشهوات الذات وتطلعاتها، انه هاجس التجاوز المرتبط بتصورات عديدة، حبلى بالاحتمال والتوقع.

ولم تستطع المصدات التي ولدتها فكرة الخوف العام المسبق من المدينة (ستضيع خطوتك. ولسوف. . ولسوف) قتل هذه الرغبة او الحد من جموحها وفعلها، فقد كان الشاعر مسكونا ومندهشا بآفاق حلمها.

ويبدأ المقطع الثاني من القصيدة بربط الحلقة الزمنية المفقودة بين الماضي والحاضر (مرت سنون) ليصور بعدها الواقع المحطم على اعتاب استذكار الماضي واستحضار صوره الجميلة، التي ما عادت كذلك.

ان الفعل الشعري هنا، حركة في الحاضر نحو ماضي مضيء متحول الى حاضر قاتم، فلا البقاء في الحاضر (المدينة) مجد، ولا الرجوع الى حاضر الماضي (القرية ـ المدينة) بمجد كذلك، ويبقى الماضي ـ الحلم (القرية) هو الصورة الضائعة المتلاشية، التي يبحث عنها الشاعر عبثا في ممكنات الوجود.

وقد ادت ازمة الشاعر هذه الى سيطرة اليأس، الذي تكسرت على اعتابه كل الاحلام الخرافية، التي حفزته واثارت في داخله روح البحث.

وقد اكتشف ان حلم المدينة، لم يكن في حقيقة امره سوى وهم زائف، حيث تتفجر عبر هذه النتيجة المرعبة منابع الحنين الى الماضي، الى القرية التي كانت تضمه بفيض من حب وشوق، ليكتشف ثانية ان قريته تحولت الى مدينة، وهكذا بقيت صورة المدينة تطارده حتى في القرية، التي كان يتصور ـ واهما ـ انها ستأخذه بين احضانها، وتمسح عن جبينه اثار الخيبة والانكسار.

تتمحور القصيدة حول موضوع رئيس، عبر عدد من الحالات التي تستوحي الاجواء الداخلية للشاعر، وتنعكس على موضوعه خالقة منه شخصية موضوعية متماسكة.

وموضوعها المركزي هو الصراع العنيف بين الزحف المادي، الذي يتسلق المظاهر الحضارية ليمنحها طابعا جديدا، تترتب على سيادته اعراف وقيم واخلاق جديدة تطابقه تماماً، ويتمثل بـ(المدينة). وبين القيم الروحية والعرفية التي يتحرك الفعل الانساني في اطارها، عبر مداليل ايجابية مباشرة لمفرداتها، تشكل عالما متكاملا من الالفة والمحبة والتجاوب، وتتمثل بـ (القرية).

وينحسم الصراع عادة لصالح المدينة، وتنحسر القرية انحسارا كليا حتى العدم (فقريتي امست مدينة. . احست مدينة).

ان هذه النتيجة المأساوية تظهر في القصيدة، عبر موازنة تصويرية، تمنح الموقف الشعري دقة في التحديد ووضوحاً في الرؤيا.

فهناك صورتان متناقضتان يحاول الشاعر من خلالهما، اجراء هذه الموازنة التصويرية الدقيقة، في سبيل الوصول الى قرار مسوّغ للتصرف، وفق النتائج المستحصلة.

ففي الصورة الاولى المنتزعة من مستودع الخبرات الكائن في الذهن، والتي تتحرك في دائرة الحلم.

لمن اعود. . !
لقريتي
أو للشتاء يحزّ أرصفة المحطة
أو للفوانيس الصغار تهز قريتنا الضنينة
أو للنساء المائتات من الحياء

إن هذه الصورة المفتقدَة على صعيد الواقع، يتساءل الشاعر باستفهام تقريري عن مدى إمكانية عودتها بعد ان تلاشت وانتهت (لمن اعود. . !)، ويرسم من خلال تساؤله هذا صورة القرية،

التي يؤمن باستحالة استرجاعها، فقد التهمتها المدينة ومنحتها جنسية تركيبية جديدة.

لذلك فالموقف الشعري هنا أقرب الى البكاء على الاطلال، التي كانت فيما مضى تطفح بالالفة والمعرفة الدقيقة المتبادلة للاشياء، وثبات النماذج المتحركة في إطارها، ومحدودية المحيط المكاني الذي كان مسرحاً واضحاً لأحداث مشتركة متجانسة.

وبين الصورة الثانية التي انتهى اليها الشاعر حسّياً وعاطفياً، وانتهت اليها قريته وجودياً، فيتحطم هنا جدار الحلم، ويصطدم الشاعر بالواقع اصطداماً مرعباً صاعقاً.

لا شيء يعرفني هنا
لا شيء اعرفه هنا
لا شيء اذكره ولا اشياء تذكرني هنا

فتنعدم المعرفة، وتسقط كل الصور الحلمية مرة واحدة، وصولا الى حالة قاسية من التجريد عبر ازمة وجودية خانقة، تعمل على تغريغ محتوى الذاكرة وغسلها، نتيجة لعملية الاستقطاب الحاصلة للمفردات الجديدة، التي فرضها الواقع قسراً، فوجب تحوّل موجودات الذاكرة الى استلهام واستيعاب المعطيات المستحدثة، التي يفرضها هذا الواقع من خلال بدايةٍ، تلغي التاريخ والذاكرة والحلم.

وعبر هذا الصراع العنيف المدمر، بين هاتين الصورتين المتناقضتين، ينتهي الشاعر الى قرار ينهي به هذا الصراع ويسحقه، الا ان قراره هذا لا يمثل نتيجة واضحة محددة، فرفض الواقع هنا، هل يعني الارتداد الى عالم الحلم؟

لا . . .
لن اعود
لمن اعود
فقريتي امست . . . مدينة
امست مدينة

جاء الرفض القاطع هنا عن طريق الاستجابة السريعة، وكأنها ردّ فعل لفعل يتسم بالقوة والعنف، وتوكيد الرفض بـ (لن) يتميز بامتصاص قوة الرفض الاولى، مع شيء من الحسرة المشوبة بحزن عميق شفاف، انه رفض مقرون بالتساؤل اللامجدي، فالنتيجة اصبحت واضحة لا تقبل الشك او الاحتمال، فلم يتبق من القرية غير الحلم والذكريات، التي يبدو انها مهددة من سيطرة الحزن اليائس على مساحة الصورة الشعرية.

إن الوسائل التحذيرية التي استخدمت ضد المدينة، بلغت اعلى مراحلها الفنية بطريقة ايحائية في:

ماذا ستفعل
في الـ . . . .
وبلا صديق

فالتقنية المستعملة هنا في المجيء بأل (العهدية) ودون الاسم، يوحي بثقل الاسم الغائب، حتى ليكاد يغص به الصوت، حيث يجيء ثقيلا وغير قابل للتكامل والتماسك، اثقل واعقد مما يسمح بمروره الجهاز الصوتي، بحيث يفشل في انتاجه، لان مجرد استخدام (الـ . .) كاف، للدلالة عليه واعطائه ملمسا شعريا شكائكا، انه تجسيد للواقع النفسي المحاصر المتوقع، الذي يتنبأ به الصوت الآخر، محاكيا به صوت الشاعر في القصيدة.

وهذه المحاور الصوتية قائمة، بين صوت الشاعر السائد على مساحة واسعة من ارضية القصيدة، وهو صوت (الانا) المرتبطة بالواقع الشعوري والعاطفي والتأملي له، وبين هذا الصوت الآخر الذي يمثل (الانا العليا) المسيطرة على حركة الشعور والتأمل.

وهذا الصوت الآخر (الانا العليا) بحكم امتلاكه اداة عقلية ومنطقية، تمثل خبرة الشاعر التاريخية والحيوية، فهو يحاول في القصيدة ان يحدّ من انفلات وانسياح (الانا)، عبر تسويرها بالمنطق المعلقن، عن طريق افتراض الوقائع المستقبلية المحتملة (ستضيع خطوتك . . . ولسوف . . . ولسوف)، الا انها تفشل في السيطرة على تحدي (الانا)، لكنها تنجح في تصوراتها المبدئية ذات الطابع العقلي الناضج.

وقد حاول الشاعر استخدام عنصر التشخيص في القصيدة (كان الشتاء يحز . . . وتموء عاصفة . . .)، ليجسد ـ بفعل استخدام الفعلين المضارعين (يحز ـ تموء) ـ تصويرا حركيا مستمرا، يمنح الموجودات غير البشرية فعلا بشريا، في محاولة لانسنتها واستقطابها نحو مناخ الشاعر العابق بالحزن والوحشة والتوجس، ليعمل على تغريغ مشاعره من خلال اشكال الطبيعة، التي تعيش معه وتشاركه شعوريا في بناء الحالة.

الا ان الصورة التشبيهية الحاصلة في (وتموء عاصفة كقطه)، على الرغم من رشاقتها وجمالها فقد جاءت تقليدية مباشرة، وذلك لحضور كل اركان التشبيه واستكمالها لمقومات البناء التشبيهي، من مشبه (عاصفة)، ومشبه به (قطه)، واداة التشبيه

(الكاف)، ووجه الشبه (الصوت).

ان صوت (الانا العليا) يقوم بخلق حالات من التناقض الحاد، الذي يحاصر الفعل ويواجهه باستحالة التحقيق، فيبعث في الفعل صورة نتيجة مستقبلية، مشحونة بالخوف والسلبية واللامعرفة (ستضيع خطوتك الغبية . . .)، ويعطي للوجه الآخر صورة الاتساع والشمول (شوارعها الكبيرة)، عبر هذا التقابل الحاصل بين (خطوتك - شوارعها) وبين (الغبية - الكبيرة).

تعقبها صورة اخرى تجسد الانعكاس النفسي الطاغي، الذي استطاع احتواء حركة الخارج، وفرض مناخا جديدا يغطي مساحة الوجود الحقيقي (ولسوف تسحقك الازقات الضريرة).

ثم تتلاحق بعد ذلك الصور التي تحاول استكمال بناء هذا المناخ، الذي يحاول الصوت الآخر الذي تمثله (الانا العليا) فرصة على الواقع الشعوري الممثل بـ (الانا)، للحيلولة دون حدوث الفعل الذي استكملت استعدادات الشروع به، لتأتي الصورة الجديدة مستوعبة الى حد ما طبيعة التداخل الصوري، ومسهمة اسهاما كبيرا في اكمال بناء الصورة الكلية للمناخ المراد اشاعته.

ولسوف

ينمو الليل في اعماقك الصماء آمالا حزينة

فاستخدام المضارع (ينمو الليل) اعطى للجزء الاعظم من الصورة سمة اتساع الازمة وتطورها، كيما يستطيع التأثير في الفراغ الكبير الناشيء في المساحة الذهنية، والذي سوغه انشغال الداخل بحالة الحصار القسري المفروض، والمشبع بالصمت والخوف (اعماقك الصمّاء)، لتستقر بعد ذلك النتيجة المحكومة بالفعل المكوِّن من جهة (ينمو الليل)، وبالارضية التي يتحرك عليها سلوك الفعل من جهة اخرى (اعماقك الصمّاء)، وتتحقق بشكل جزئي (آمالا)، من خلال السيطرة التامة للمناخ، وإكساء الواقع النتيجي بطابعه (حزينة).

وحفلت القصيدة بصورة ديناميكية وبلاغية جميلة.

مرت قرى

تطفو

وترسب في الرمال وكنت انتظر النهار

مع المدينة

فحدد الشاعر مسار الرؤية الذي يتناسب مع ثبات الناظر وحركة القطار من جهة، وثبات المكونات المادية والطبيعية على الأرض (مرت قرى) من جهة اخرى. فهذه الحركة التي تتقاطع مع ثبات (القرى)، تُحدِث في الثابت حركة غير حقيقية تقلب القانون المرئي، فتجعل من المتحرك (القطار) ثابتا، ومن الثابت (القرى) متحركا، وهذه الحركة الجديدة غير الحقيقية وصفها الشاعر بظلال الفعل (تطفو)، لان حركتها المعاكسة له تبدو كأنها على ماء، وعندما تبتعد (القرى) عن مجال الرؤية، تبدو وكأنها (ترسب في الرمال)، الصورة الجميلة الحركية التي يشيعها الجو الذهني اللحظوي عبر المعطيات الصورية الجديدة.

وللمرأة القروية صورة رائعة في القصيدة.

أو للنساء المائتات من الحياء

فهو يصورها بحيائها القاتل، الذي يجعل منها كائنا جامدا فاقد للروح والحيوية في محيط الخارج، مما يضفي عليها في بعض الاحيان قيمة جمالية جديدة، فحياؤها الزائد يجعل منها كائنا غامضا، يبعث في الانسان إغراء كبيرا للاكتشاف، او ازالة هذا الحاجز (الحيائي)، الذي تثوي خلفه جماليات مثيرة ومدهشة.

ان الجملة الشعرية (المائتات من الحياء) ذات نفس وحضور شعبي كبيرين، اذ ان استخدامها على صعيد التعامل الشعبي، منحها هذا الامتلاء والعمق وهذه الصورة التشكيلية الثابتة تقريبا، والتي اصبحت ميزة من المميزات التي تقترن بالمرأة القروية اقترانا مباشرا ومجسدا.

ومن الصور البديعية الجميلة:

سأجر خطوتي الصغيرة في شوارعها الكبيرة

فالطباق الحاصل بين (الصغيرة - الكبيرة)، والطباق الضمني الحاصل بين (خطوتي - شوارعها)، يكوّن صراعا عميقا بين (الصغيرة) التي تدل على التضاؤل والانطفاء والسلبية، وبين (الكبيرة) التي جاءت لتعطي اوسع حدود الاتساع والشمول والايجابية. وستقوم (الكبيرة) بالتهام (الصغيرة) وفق السياق العام لموضوع القصيدة، واخضاعها لسيطرتها وهيمنتها الكلية، ليكون الصراع بالتالي غير مجدي وغير متكافيء، وهذا ما يؤكده ويعززه الطباق الضمني بين (خطوتي) بما تحمله من محدودية وضيق، وبين (شوارعها) بما تحمله من لا محدودية وشمول، ليأتي الفعل (سأجر) بقدراته الفعلية المحدودة هنا، متساويا مع عدم تكافؤ الصراع الحركي بين المتناقضين.

فالفعـل (سأجـر) بمـا يحمله ويحتـويـه من ضعف وشعـور بالخذلان والانكسار، وبحسه العميق الذي تسيطر عليه الخيبة في مناخ القصيدة، يعطي للصورة الشعرية اضافة تكاملية من الناحية الموضوعية والتشكيلية.

وقـد استطـاع الشـاعـر ان يستنفـذ كل الطـاقـات المـوسيقية الممكنـة في (البحـر الكـامـل) عبـر القدرات النغمية لهذا البحر بايقـاعـاتـه العميقـة من استيعاب هذا الشجن المر، الذي ينتشي ويتألق بقـدرات تعبيـريـة مليئـة بالحـركـة والتفاعل، تعطي لهذا الاحسـاس الـدفين بالضيـاع، بين (المـدينة) المقرفة التي اضناه التسكع فيها (مرّت سنون)، وبين حلم العودة الى (القرية) الذي اجهض على اعتاب (فقريتي امست. . مدينة).

ولعل القوافي المنوّعة في القصيدة، جاءت في معظم احوالها ذات وقـع جميل هادىء، يناسب الحالة الشعورية التي لا تحدها التفعيلة، فكثيـرا ما كانت تنتهي بوحـدات موسيقيـة صغيـرة بعـد اكتمال التفعيلة، مما يمنح الحس العاطفي امتدادا لا متناهيا ففي (المحطة، القطة ـ الضنينة. المدينة ـ الكبيرة، الضريرة) تنتهي بـ (حـركة / ب)، تبعث ايقاعا خفيفا خارج اطار التفعيلة، ومتناغما في الوقت ذاته مع القافية.

أمـا لغـة القصيـدة فقـد كانت يوميـة مأنـوسـة، يسيطـر عليهـا الايحاء، وذات طاقة شعرية، لها القابلية على الانشطار الدلالي والتعبيري.

فكلمـاتهـا طرية شفافة، لكنها في الوقت نفسه حارة متوهجة، ترسم الموقف الشعري بكل حيوية ودفق ومرونة.

وعلى الـرغم من محـدوديـة القـاموس اللغوي المستخدم في القصيـدة، الا ان هذا ينـاسب تماما المحتوى الانساني والعاطفي لموضوع القصيدة الذي لا يسمح باتساع قاموسها اللغوي اكثر من ذلـك، هذا من جهـة ومن جهة أخرى فان محدودية وضيق النفس العاطفي لا يستوعب أكثر من هذا الامتداد في ثروة القصيدة اللغوية.

خــروج

▪ خيري منصور



رسوم: هناء مال الله

بيد ثالثة
ألمس الفقر.. لاالفقراء
ألمس اللون.. لاصاحب اللون
ألمس خوفاً بلا خائفين
وألمس شيئا له هيأة الانتظار
بطؤه
وتشابه قامات من يعبرون
بيد ثالثة..
قد أرى..
قد ألامس مالا يلامس
قد....
غير ان الذي سيسمونه
حين أخلع قفاز روحي... الجنون
واقف..
بنواطيره
بين مالا أرى
والجفون
بيد لم يلدها جسد
لم تلدها المسافة بين المدى والعيون
سأصافح... من يخرجون...»

(جسد جديد)
لو كان لي جسدان
ألبس واحداً عند الدوام
وواحداً بعد الدوام
لو كان لي جسدان
أترك واحداً في المقعد المنسي
خلف الطاولة
لو كان لي جسدان
اطعم واحداً للذئب
كي أنجو وتنجو القافلة
لو كان لي جسدان لافترقت خطاي
وشهدت مالا يشهد الأحياء :
● أرملتي تؤجل ما تبقى من أمور عاجلة
● والأصدقاء
يمحون رقماً من هواتفهم
وعنوانا أخير
● وثياب نومي المهملة
لو كان لي جسدان
لكنني أنوء بواحد
ناءت به من قبل أمي
حين عض القابلة

جسد جديد . .
سيعوقني بالحرية المستعملة

(القصيدة العزلاء)
بقصيدة عزلاء . .
الا من عناوين الصديقة
والقرنفلة الوحيدة في الحديقة .
واللغة
يدنو المحرم من حلال مدينة
ويراهق المبنى القديم . .
يحك شرفته بشرفة جاره . .
- من حرض الجدران كي ترمي المسامير
القديمة والجديدة
ثم توغل في الحوار
وتغير الأمثال تخلع أذنها
من حرض الجدران من كل الجهات
فهدمت هذا الجدار
بقصيدة عزلاء . .
نجلس واقفين
وننام ممتلئين بالصحو
المدجج بالعيون
بقصيدة عزلاء . .
نقشر ماتبقى من قناع حوائط
يحتلها الكلس المزوق
والمسامير التي اعوجت من الأثقال
والصدأ المطعم باللغة
بقصيدة عزلاء . .
نقتحم المقابر والسجون
كي نطلق الشعراء والشهداء
من أسر له شكل البلاد
مرارة القمح الجديد
عذوبة الحرمان فاكهة التقاطع :
بين منقار الغراب
وما تبقى من حبوب السنبلة
بقصيدة عزلاء . . الا
من أنين قتيلها
تثب البنادق وحدها
من آخر الكلمات تختتم القصيدة . .
ثم تفتتح المدى
للأسئلة . .

شارع الزواج في لجش

■ محسن الخفاجي

قصة قصيرة

تقديم :

ذهبت الى لجش أول مرة في شتاء عام ١٩٧٩ برفقة باحثة اثارية من المانيا وكان علي كدليل أن أجمع كل مايمكن جمعه من معلومات للتعريف بكل ماتقع عليه العين في ذلك المكان المتفرد. وقد أثار دهشتي ذلك الشارع المسمى «شارع الزواج» حيث ترتدي الفتيات العذارى في الربيع من كل عام أبهى ثيابهن وهن يشاركن في مسيرة احتفالية بينما يصف الرجال العزاب على جانبي الشارع، ومع اقتراب موكب العذارى يرمي الرجل الذي يختار فتاته من بينهن بمنديله اليها إشارة لاختيارها زوجة له، وهكذا تصبح تلك الفتاة زوجة للرجل ذي المنديل ويتم زواجهما في المعبد بمباركة الكاهن.

وفي الخريف من كل عام يتكرر المهرجان بطريقة معاكسة. إذ يمر العزاب وترمي كل فتاة لم يتم اختيارها زوجة في موكب الربيع الماضي بوشاحها على الرجل الذي لم يرم بمنديله لتختاره زوجاً لها.

لقد صدمني هذا الطقس الذي كان يجري في سنوات منتصف القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد، وفي تقديري انه طقس اجتماعي ناضج ومثال للعبة تبادل الادوار بين الرجل والمرأة وبين الربيع والخريف تخفي الكثير من الرموز والايحاءات.

جاء صوتها الناعم مرتبكاً :

ـ اسمي أنّا من ها مبورغ، ايمكنك مساعدتي؟

ـ تأملت وجهها الصغير، وأنا أحاول أن اطرد النوم عن عيني: فتاة أجنبية بسروال من الجينز ذي الزرقة الساحرة ونظارة طبية، وشعر أشقر قصير يغطي رأسها كالقوس.

قلت :

ـ أساعدك في أي شيء ياسيدة؟

قالت :

ـ ألست دليلاً للسائحين؟ اذن تستطيع ان ترافقني الى لجش وأور لو لم يكن هناك مايشغلك.

لم أجب، وأخذت أحرك بيدي فروة رأسي لازيل خدر النعاس. انتظرت ان تقول شيئاً ما. بدت مرتبكة تداري خجلها ثم حركت عدسة النظاره بطرف اصبعها وهي تحدق بي قالت :

ـ ماذا قلت؟ لن آخذ من وقتك الكثير. سأكون شاكرة لو ساعدتني، وسأدفع لك ماتطلب.

ضحكت وأنا أردد :

ـ انني في اجازة، ولست بحاجة الى نقودك.

ـ اذن سترافقني على كل حال.

ـ بالطبع.

ضحكت انا ضحكة حرة فيما كانت النساء العجائز الجالسات

على دكات ابواب البيوت يتأملن هذا المشهد الشاذ لفتاة اجنبية تطرق باب رجل اعزب وتضحك معه، ويتحدثان بلغة غير مفهومة. وأخذن يتجمعن ويتهامسن حول مايحدث. وظهرت وجوه بعض الفتيات من نوافذ الغرف العلوية يتأملن منظر الفتاة الاجنبية بزي الرجال. كن ساخرات وحانقات ومحتجات على أسرهن الدائم وراء قضبان النوافذ.. وأردت ان اغيظهن جميعاً فتيات وعجائز فقلت:

- تعالي الى الداخل يا أنّا.. هل ستظلين واقفة هنا كل الوقت؟

دخلت أنا فأغلقت الفتيات نوافذ غرفهن، وتهامست العجائز، وبدأ بعض الصبية يتجمعون امام باب بيتنا ليكملوا مراقبتهم لهذه الفتاة الجميلة الوحيدة، اذ كانت تلك هي المرة الوحيدة التي تصل فيها فتاة أجنبية الى شارعنا النائي.

لم يمر وقت طويل حتى استبدلت ثيابي وخرجنا معاً نطوف المدنية. شكلان متناقضان غير منسجمين جمعتهما لحظة هاربة من الزمن.

قالت أنّا:

- لنذهب الان الى لجش.

وقلت لها:

- لن تصدقي يا أنّا.. فهذه هي المرة الاولى التي اذهب فيها الى لجش.

حين بلغنا لجش، ناولتني الكاميرا. كانت دهشة تغطي وجهها الفتي:

- اتعرف ان حلمي كان أن ازور هذه المدينة، وقد تحقق الان؟ ياالهي كم أنا سعيدة ورفعت يديها الى اعلى بانتشاء وهي تتأوه في مشهد ذكرني بتلك اللحظة التي رفعت فيها الراقصة ايزادورا دنكان وشاحها الاحمر بيديها وهي جالسة جوار عشيقها في سيارة منطلقة ثم لتموت بعد ذلك تحت عجلات السيارة حيث تعلق وشاحها وهي في طريقها الى المجد.

- أريد لقطة مناسبة للشارع تظهره بصورة كاملة.

كان الشارع ارضاً هشة نبتت في أجزاء منها احراش كامدة الخضرة وفي نهايته بدا تجويف هائل كأنه بئر عميقة يابسة كان ذلك التجويف هو مكتبة لجش. صحائف من فخار اصفر صلب محروق وقد زينته كتابات سومرية وخطوط مبهمة وعلامات غامضة.

- أريد لقطة لجانب الشارع من هنا، حيث كان يقف الرجال المنتظرون.

لم أميز اي مكان هو جانب الشارع في هذه البرية القفراء، إذ لم أر حدوده. لكنني عرفت ان أنّا تدرك تفاصيل صغيرة لخارطة المكان وتستدل على المواقع بسهولة لذلك وجهت عدسة الكاميرا الى الأرض العارية الجافة حيث اشارت بيديها اشارة واضحة.

تركتني ومضت الى المكتبة. هبطت الى اعماق تلك الحفرة الهائلة، وظلت هناك لوقت طويل ثم عادت متسلقة حافة البئر الكبيرة وفي يديها حجارة مربعة. اخذت تنفخ بفمها الصغير الذي يشبه فم الطفل على التراب الذي يغطي الحجارة وقد استحوذ عليها فرح كبير:

- أريد لقطة لهذه الكتابة. انها لقى مدهشة. أليس عجيباً ان نقف هنا في شارع الزواج حيث كانت تقام طقوس الزفاف في النصف الاول من الألف الثالثة قبل الميلاد؟ فلنمثل ذلك.

أخذت تسير في شارع الزواج كما لو كانت قد طوت وشاحاً ازرق على رقبتها ووقفت أتأملها ضاحكاً: يالها من روح متحررة لم تعرف قضبان النوافذ.

قلت بمرح:

- هل ارمي لك بمنديلي يا أنّا، وآخذك الى الكاهن؟!

قالت ضاحكة:

- لا تفعل وأنا ايضاً لن أرمي لك بوشاحي.. اننا نمثل. ليس الوقت ربيعاً أو خريفاً.

نعم انه الشتاء. امسكت بمنديلي وبحركة يائسة أعدته الى جيبي دون ان انظر الى أنّا، وتأملت لجش، المدينة التي ولدت

من أنقاضها. بدا لي الزمان كاللولب وخيل الي في حلم يقظة ان رجالها المحاربين بقلنسواتهم الجلدية يقفون في طوابير متراصة ومناديلهم في ايديهم فيما تتقدم مجموعات من النساء الفاتنات بثيابهن الغريبة التي تغطيها حراشف مثلثة وورود صغيرة في شعورهن. كلهن بملامح انّا. كما لوكنت راكباً في آلة تخترق الزمن باتجاه الماضي، ومضيت في صفوفهن في ربيع ما أحمل منديلي ملوحاً به، واتطلع بين الاكتاف بحثاً عن فتاة جميلة آخذها الى الكاهن. فيباركنا نحن الاثنين. او أخفي رأسي بين كتفي رجلين في خريف ماخوفاً من ان ترمي علي فتاة دميمة بوشاحها بضربة قاتلة فلا أعود قادراً على شيء، وتقودني كالثور الجريح الخائر الى الكاهن ثم تأسرني هناك في منزلها الفخاري.

قالت أنّا:

- ما الذي يشغلك الان؟

قلت لها:

- اسمعي هذه الفكرة يا أنّا. فتاة قبيحة لا يرمي احد بمنديله لها في الربيع، تقطع شارع الزواج بيأس. وفي الخريف تسير في الشارع ممسكة بوشاحها. لكنها لا ترمي به الى احد ما آملة ان يأتي ربيع آخر او خريف آخر وتجد فتاها الوسيم المنتظر منتظراً في حافة الشارع لكن ذلك لا يحدث كما أرادت.

صرخت أنّا:

- لماذا لا يحدث ذلك في ربيع قادم؟!

قلت بثقة:

- لأنني أراها تموت في غزو لوكال - زاكيزي. كأنني اراها جثة متمددة هنا في شارع الزواج تنزف من جرح عميق في صدرها.

قالت أنّا وهي تحدق بي بقسوة:

- ان أعماقك مظلمة. ما الذي يجعلك تفكر على هذا النحو؟

- لست أدري.

- لكن هل تظن انها تموت سعيدة.

- لا اعرف.

- أجعل من موتها موتاً بهيجاً. موتاً ذا معنى. دع الزنابق البيض تنبت من دمها الذي خضب الارض.

علقت على اقتراحها بعجرفه.

- اسمعي يا أنّا: سأفكر بهذه الطريقة. بشوك ينبت في المكان الذي نزفت فيه دمها وماتت.

- هل حقاً انك سوداوي الى هذا الحد؟

قلت بحسم:

- كلا. انني لا أشبهك يا أنّا. اني أبحث عن الجمال في الشوك. لقد مللت جمال الزنابق.

طاردتني فكرة الفتاة القبيحة. بدا لي وأنا اسير جوار انّا كما لو أن الفتاة القبيحة تجسدت أمامي وانبثق شكلها البشع في كل خطوة اخطوها على التراب الهش بأنف كبير وشفاه ممزقة واسنان كبيرة بارزة وعينين ضيقتين وجسد هزيل ضامر يكشف عن عظامها. اكاد أحس بأعضائها تلتصق بي ووشاحها يلتف على عنقي باحكام فأشعر كأنني اختنق وتهتز قدماي، وهي تدير وجهي نحو المعبد في انتظار ان يباركنا الكاهن. واشعر بالعطش ولساني يتشقق كالمورقة وكأنني اضيع في غيبوبة وتخور قدماي، حتى انني لا أعرف ماذا ينبغي علي ان أفعل لقد رمت الى عنقي بوشاحها الازرق الشبيه بالانشوطة، وانتهى الأمر، وها هي تبتسم وتفزعني بتكشيرتها المخيفة.

وتنبثق في ذاكرتي فتاة جميلة لم تتجسد الا في احلامي. لا أعرف لها اسماً. ولا اعرف اين تكون. تلك هي الفتاة التي لها بهرجة طاووس. اراها تمشي في شارع الزواج بثياب الزفاف وها هو الربيع يزهو في كل مكان، والطيور تصدح هنا وهناك. ارفع يدي

مستغفلاً طول قامتي وبيد قوية اكور منديلي وأرمي به نحوها، لكن رميتي تطيش.

لا اعـرف من اين اتى الهـواء الـذي جعـل منـديلي يطيـر مبتعـداً ويسقـط امـامها، وهي تسير دون ان تعبأ بي وتدوسه بقدميها كأنها لم تره او كأنني لم أرم به اليها. .

اذن سأنتظر الخريف القادم. خريف قاتل تتعرى فيه الاشجار وتهرب العنادل وتصفر في سمائه ريح جافة وأنا اقف هناك شاحباً على رصيف الشارع الموحش حيث لا تسير على أرضه الا العوانس.

فتنقلب امـامي كل الاشيـاء التي حولي في مدار مستمـر. ضاعت كل تلك الاحـلام لم اصـرح لهـا بمـا قاله ابوها لي وبدأت اهرب بعيداً عنها من شارع الى شارع. جاء الليل وأنا اتسكع وحدي في شوارع المـدينـة فرغت الشـوارع من مارتهـا فالتجأت الى النهر. هنــاك جلسـت على قارب مهجـور على الضفـاف وكأنني حين امسكت بحصاة ناعمة امسكت بمعنى كل شيء وحينذاك هززت يدي ورميت الحصـاة الى ابعـد ماستطيـع متأمـلاً ضيـاعهـا وهي تغـرق في الاعمـاق ولا يبين منها تحت ضوء القمر الا دوائر مائية مالتلبث ان تختفي.

أضعت ليلى في يوم لم اعـد احتمـل التفكيـر بتفـاصيله. في ذلك اليوم قذف ابوها بجملته المرة في وجهي كما يقذف صخرة:

- كم تريد، ايها الصعلوك، حتى تتخلى عن ابنتي؟

اذكر صوتها وهي تلمس يدي بحنو:

- سنكون اسعد زوجين على الارض.

وأنـا امسـك يدهـا بود ونحن نجتاز المتنزه باتجاه المناطق الخالية من المارة.

أقول لها:

- سنبني بيتاً صغيراً، وننجب ولداً واحداً.

فتقول لي:

- ولد واحد وبنت واحدة: اخ وأخت.

وظللنا نسير ولم يبق شيء لم نتحدث عنه ثم عدنا في الظلام حتى وصلنا الى بيتها وهناك تشبثت بيدها، وأنا اودعها، ثم لوحت لها، ولم أكن كاعـرف انني لن اراهـا بعد ذلك. . عرفت ان اباها رآني وأنا اودعها هناك، وكان يطل علينا بعينين حانقتين من نافذة مظلمة.

لم اتمالك نفسي حين نطق بجملته فخرجت الى العراء. كان علي ان أشم هواء نقياً بعـد ان اختنقت في المتاهة. كنت بحاجة الى نسمـة هواء حقيقيـة، واحسست بدوار. كأن الـدنيـا تدور بي

لم ار المينـوتـور في لجش وربمـا كان اول مارأيتـه في رسـوم بيكـاسـو، لكنني شعـرت كأنـه ينهض من بين انقـاض المـدينـة كنهـوض العنقـاء من رمـادهـا، يضـرب بحوافره صحائف الفخار والطين ويدور راكضاً كفرس في سباق على أرض هشة لا مضمار لهـا، بين مقابـر وبيوت طمـرهـا التـراب وحلي وقـلائـد واختام اسطوانيـة وجـرار، وكلها تصير تحت ضغط الحوافر القوية ركاماً من حجـارة مهشمـة تتبعثـر في الهواء. يبدو رأس المينوتور بلحية متـدلية ذات شعر متسق وملتو من أسفله كما يلتوي شارب طويل وفي طيـرانـه السريع على الأرض مخلفاً وراءه سحب غبار خفيفة وهو يخترق المسافة التي بيننا حيث نقف أنا وأنّا. لكن المينوتور لايبـدو وعـابثـاً بنا كما ان حضوره الشبحي ليس له تأثير عليّ. أنا تقف هنـاك مبهـورة بزخـارف على آنيـة ذات عروة مثلمـة، تلوي أرنبـة انفهـا بأصبعها وتسوي شعرها الذي يغطي عينها وتعيده الى الجانبين ثم تهد شعرها الأشقر القصير وهي تتأمل وقوفي مستغرقاً في حلم بقظـة تطـارد ذاكرتي المينوتور المختفي في الحجارة وهو يتجسد ويختفي بعضلاته القوية وهيئته الخرافية: كائن اسطوري يجسـد الزمن المصهور هنا حيث تصمد الحجارة والمدينة وتفنى الاجسـاد وتمـوت الالهـة امـام غول الزمن وهي تقاوم بأسلحة من فخار صلب الشمس والهواء.

سيف رشيق هائل بحجم المدينة ضرب بحركة سريعة مرهفة صنعتها آلهة الشرطوابير الرجال والخيول والثيران فاستحالت الى انصاف. انصاف رجال وانصاف خيول وانصاف ثيران ثم تلاقت الانصاف المختلفة فظهرت الاجناس الجديدة والحياة تدب في اطرافها:

رأس ثور وجسم حصان. رأس رجل وجسم ثور. رأس رجل وجسم حصان. رأس ثور وجسم رجل. رأس حصان وجسم ثور. رأس حصان وجسم رجل. وجدت هذه الكائنات الغريبة مأوى لها في الانقاض بمأمن عن الموت الذي يتربص بكل شيء. اشعر انها كائنات حية هبطت من اللعنة المجتمعة للطبيعة والآلهة ومن لعنة الاشياء، واستقرت على ارض قاحلة فتحررت من اشكالها وتحولت الى اشباح هائمة تنام في الليل في مكتبة لجش تقرأ الصحائف وحين تجوع تلتهم الرمل والشوك والرماد.

تلك اللحظة وأنا أقف امام اطلال لجش خيل الي ان تحت هذه الارض تعيش انواع من المينوتورات وحتى القنطورس ايضاً، وهنا على هذه الارض التي اقف عليها لا بد ان ضفاف البحر كانت هنا في أزمان غابرة وكان موج البحر الهائج يضرب الشاطيء بزبد لا ينتهي.

اسير في كون من تماثيل وعناصر متحللة. في الخلف ارى افريزين مصورين يحيطان بكتف وعاء فخاري كبير من اعرض اجزائه وفي الشريط العلوي للأناء ماشية خائرة مستلقية والى الاسفل نسور كثيرة جائعة وقد التفتت برؤوسها الى الوراء وهي تحلق فوق الاسود والماعز على وشك ان تنقض عليها. تماثيل تخرج من الذاكرة، واخرى تقفز من المتاحف وتحتل ذاكرتي وبعضها صور فوتوغرافية خطوطها تجري ضد تيار الزمن الهائل، قرون وسنوات وشهور وايام وساعات كلها تتلاقى او تبتعد، زمن ينهمر على نفسه ويضيع. ثم ظهرت صفوف من طبول جلد الثور الضخم والمسامير التي تشد جلدها الدائري واضحة وايدي تقرع على الجلد بصخب... والعازفون يعزفون على المصفار وعلى مزامير مزدوجة من الفضة يصدح صوت الات نفخ ووتريات ودوي الات ايقاعية وعصي واجراس صغيرة وصنوج. تختفي الان الموسيقى وتظهر كنارة ذات رأس ثور في مقدمة الصندوق. قد ثبتت اوتارها الاحد عشر من الجهة السفلى للصندوق ويبدو الصوت كما لو انه ينبق من اوتار الكنارة السومرية مباشرة من جسم الثور الملحتى الذهبي في مقدمة الصندوق الخشبي للكنارة المطعمة بالذهب واللازورد والفضة والعقيق الاحمر والاصداف، تصدح الكنارات الخشبية والقيثارات الموشاة بالاحجار الكريمة في كل مكان.

وها هي الدمية الفخارية لربة تمسك بأناء يتدفق منه الماء وتمثال شيطان له رأس حيوان يقبض بيديه على عصفور، وتماثيل ثيران جالسة ذات رؤوس آدمية الستياتيت ليس متوثبة او متحفزة ومواكب مقدمي الجزية جاثين وهم يحملون سلالاً مليئة بالهبات. يضع الحجاج في الممرات الرئيسية للمدينة قرابينهم وهداياهم: هي تماثيل واختام اسطوانية.

تماثيل في كل مكان لاطالة امد الحياة وطلب عون الالهة.

تمثال لجندي يعتمر قلنسوة جلدية يتدلى من يده اليمنى سيف قصير معلق في شريط. تمثال للملك جوديا وهو واقف ويداه مضمومتان مرتدياً ثياباً كثياب الرهبان تكشف عن عري ذراعه وكتفه او تمثاله عاري الرأس يمسكه الاله ننجيز يدا ليقدمه الى اله الماء او ننجر سوأله المراعي او تمثاله يمسك بالاناء المتدفق بالمياه الرقراقة بوجنتيه البارزتين وذقنة المدبب وشفتيه الرقيقتين وقامته القصيرة وعنقه الضائع بين كتفيه من حجر الديوريت. تمثال لنسر ذي رأس اسدي وقد ظل اسدان يعضان جناحيه، تماثيل رؤوس شباب في مقتبل العمر من حجر الديوريت او من الستياتيت. تمثال لفارس انيق يمسك بلطة في يسراه. تمثال لسيدة ذات وشاح ورؤوس نسائية من المرمر تشع جلالاً. اسطوانات نقشت عليها كتابة بالخط المسماري وتتضح فيها اشكال رجال محاربين ونساء وحيوانات تشبه الفسيفساء من الوان براقة وتلون قزحي بهيج لها اشكال حيوانات ونباتات محرفة.

أميز النصب التذكاري للأباناتوم من الحجر الجيري ذي القمة المستديرة وفيها انتصاراته على الحدود في حربه الطويلة ضد أعدائه وخلفه نساء يحملن الاباريق المخروطية كل ابريق من الحجر الجيري الابيض مزين من الخارج بثورين بارزين يهاجمها اسدان وله عروة على جانبها اسدان مجسمان لكنهما ساكنان وهناك اوان كل اناء مزين من الخارج باسود بارزة تهاجم ماشية خائرة واوعية طقوس كل وعاء مزين بنقوش لثيران وطيور وماعز او تلك لاقداح الشعائرية من الستياتيت الازرق المموه الخضرة حولها صف من الابقار الضخمة تسير متثاقلة تعلوها سنابل منحوتة وهي تمتد بشكل افقي في نحت بارز يجسم حباتها ممتلئة كل سنبلة بحجم فخذ ثور وهناك تماثيل فخارية لنساء عاريات بأكتاف عريضة ممتلئة وسيقان هزيلة مضمومة.

كل هذا الركام من التماثيل يتجمع. يختلط بعضه ببعض بين جدران مزينة بمخاريط الفسيفساء بعضها من الفخار والبعض الاخر من الاحجار ذوات الالوان المتنوعة. عالم من الرقى الواقية تقي الارواح من المخاطر وتحفظ الجسد من الذبول.

والالهة يهبطون على مدارج هبوطهم على قمم الزقورة ويستقرون في قاعدتها ثم يبدأون جولتهم بالتنقل بين القصور والدور والمقابر.

يظهر الملك جوديا وسط تماثيل مملكته بعصابة غليظة ويدين مطويتين في حجره وهو مستغرق في حالة من حالات الورع يحمل في يده اليمنى ختماً اسطوانياً ذا نقش من نقوشه يمرره على الطين فتظهر العبارة بالسومرية: «لم تكن سبع سنين من حكمي تمضي حق استوىٰ الخادم بالمخدوم والعبد بسيدة وامن الضعيف شر القوي.»

في كل مكان من حولي تماثيل ولقى وفخار مشطور.

تمثال اوركا. كتب من الحجارة حجارة مبهمة. جرار محطمة. قوانين ووصايا يقرأ دنجر أدامو مرثيته بصوت مبحوح:

واحسرتاه على ماأصاب لجش وكنوزها

ماأشد مايعاني الأطفال من بؤس

اي مدينتي، متى تستبدلين بوحشتك أنساً.

يخفت الصوت فتبدو لجش مدينة من ذهب وفضة تسطع عليها شمس براقة متألقة والحسناوات يتدفقن في شارع الزواج بوجوه مرحة ضاحكة ووراء تلك البرية تختبىء أسلحة تتربص بكل شيء. بقوالب الطوب وبأقماع الفسيفساء المخروطية واسطوانات الطين المحروق. بوصايا الملك العادل وصحائف المكتبة. اسلحة تنتظر زهور الأقحوان ذات الاوراق الحجرية الملونة الثمانية من الشيست الأخضر والرخام الأبيض والحجر الجيري الأحمر.

آسادة تنتظر لحظة النفير كي تتقدم في اندفاع هائج سريع باتجاه أختام اسطوانية وأوعية حجرية لتحطم كل شيء أمامها من الخزف المزخرف ونقوش الآلهة والبشر والحيوانات.

لكن الزمن لم يدع شيئاً يفلت من قبضة المحكمة. إنه يلوي كل شيء وبهصره. تتساقط الأسلحة فيه على أبواب لجش كما تتساقط الزهور الزخرفية الكبيرة وتعود الى عناصرها الاولى آه ماأسعدني وأنا اتجول وسط العالم المفكك والزمن ينسل كالصدى وكأن عشتار ربة الحب والحرب تتقدم نحوي وتعطيني تعويذة تفتح كل باب ومغلق آه ماأسعدني وما أشقائي!

مضت سنوات عديدة على رحيل انّا. وحتى الان مايزال كل شيء عنها مبهماً لم تبعث لي بأية إشارة تنبىء عن حصولها على شهادتها العليا. ولابد انها تتذكرني لو انها ماتزال حية وهي تدافع عن بحثها في الفصل الذي أفردته للجش وحتى لو انها لم تعد تتذكر كل شيء فان ذلك لن يعني لي أولها اي شيء ابداً. ربما تكون قد تزوجت وأنجبت أو كرهت الغوص في غبار الازمان القديمة، وقد تكون ماتت في مكان ما.

أو انها ماتت بالنسبة لي على الأقل، اذ إنها لن تأتي مرة اخرى اليّ وتقرع بابي وتأخذني الى شارع الزواج في لجش. ومازلت أحتفظ ببطاقتها التي أرسلتها لي من نيجريا وفيها صورة ملونة لأسد مضطجع وراء قضبان في حديقة حيوانات كالغابة وقد كتبت على ظهر البطاقة بخط ناعم:

«انه اجمل مخلوق في هذه البلاد الساخنة ولم اجد شيئاً اجمل منه لابعثه لك. وان أردت ان تعرف عني فقد سافرت بزورق

شراعي في النيل حتى منابعه في رحلة دامت عدة أيام الى وسط افريقيا . .

تمنيت لو كنت معي رغم ان الطقس هنا مختلف كثيراً.

وفي الصيف الماضي حين رافقت سائحة المانية عجوزاً وجدت نفسي اسألها ببلاهة :

- هل تعرفين أنا . . أنّا غايسلر؟

حملقت بي وضحكت لسؤالي الشاذ وهي تقول :

- رغم انني لا اعرف امرأة بهذا الاسم ففي المانيا الاف منهن .

الهوامش :

لوكال - زاكيزي وتعني بالسومرية «الملك الذي يرفع يده اليمنى» وهو ملك لارسا غزلجش ودمرها تماماً ومن أجل التنكيل حمل معه تماثيل الالهة استخفافاً.

أوركاجينا - جوديا - لاناباتوم: ملوك لجش حكموا في منتصف القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد.

دنجر ادامو: شاعر من لجش كتب اول قصيدة في التأريخ يرثي فيها مدينته التي رمرت.

لجش: مدينة سومرية

ايزادورا دنكان «١٨٧٨ - ١٩٢٧» راقصة امريكية كانت زوجة الشاعر سيرجي يسيين ثم افترقت عنه ماتت في حادث سيارة بعد ان تعلق وشاحها بالعجلة وهي تردد: «وداعاً ايها الاصدقاء. انا ماضية الى المجد.»

المينوتور: كائن خرافي نصفه انسان ونصفه الاخر ثور.

القنطوروس: كائن خرافي نصفه انسان ونصفه الاخر حصان.

في اعدادنا القادمة

■ دراسات

مدخل الى العالم السفلي - د. فوزي رشيد
اللسانيات واللغة - د. عبد السلام المسدي
قراءة جديدة في رسالة النساء - د. مصطفى عبد الحميد
موسم الهجرة الى الشمال - وهم العلاقة - د. افنان القاسم

■ ملف خاص عن الرواية

من مواده:

نظرية الرواية لدى جورج لوكاتش
- رمضان بسطاويسي

الرواية جنساً ادبياً - د. عبد الملك مرتاض

الخطاب في الرواية
- باختين - ترجمة سعيد علوش

حول محطة السكة الحديد لأدوار الخراط
- صبري حافظ

■ كتاب العدد

من ديوان الشعر السوفيتي - ترجمة د. حياة شرارة
جان كوكتو: قصائد - ترجمة حسونة المصباحي

■ الصافات - رواية - محمود جنداري

قصائد

الغفران - رشدي العامل
باب الرحيل - علال الحجام
ادراج الرياح - حسين عبد اللطيف
الحداد أو خطاب الاعمى - رعد عبد القادر
اشتباك المدينة - فولاذ عبد الله
المساء ايضاً - زاهر الجيزاني

سلوك الحركات في القصيدة العربية

■ ثائر العذاري

مدخل :

دراسة ايقاعية

منذ سنوات، تتركز الحركة النقدية عندنا على التنظير لنقد جديد يستجيب لمستجدات النتاجات الادبية العربية الحديثة. لكننا نرى ان هذه الحركة التنظيرية الواسعة تبدو، في جلها، منصبة على محورين اثنين: الاول تاريخي، ينشغل في البحث في المؤثرات الزمنية على النص الادبي والثاني يبحث فيما يتعلق بالمنتج من مؤثرات بيئية وعوامل سيكولوجية وضغوط اجتماعية. والنزر القليل منها صب اهتمامه على المحور الاهم - كما نظن - الذي هو النص ذاته ومكوناته المادية والروحية. وقد أزف وقت الافادة من اكداس الدراسات المتعلقة بدراسة المؤثرات الخارجية، وتسخيرها لخدمة حركة تنظيرية جديدة تحاول وضع الاسس لدراسة النص الأدبي من الداخل حيث تتضاءل امكانية تطبيق الكثير من المقاييس والمصطلحات الغربية، كما يحدث ذلك في دراسة ما حول النص، وهذا ناتج عن خصوصية اللغة العربيه وهويتها، شأن اية لغة أخرى.

الشعر والموسيقى

شغلنا التفكير بهذه الرابطة وقتا طويلاً، فكنا نشعر، بل نعتقد دائماً بوجود علاقة منطقية ما، تربط بين الشعر والموسيقى، تتأتى من القاسم المشترك بين هذين الفنين الساميين، ونعني به الصوت. بيد اننا لم نستطع الافادة من المصطلح الموسيقي في وصف الجانب الصوتي من الشعر. فلجأنا الى الاطلاع على الدراسات الصوتية - وهي قليلة فيما يتعلق باللغة العربية - لكنها لم تقدم لنا ما يمكننا من تأسيس هذه العلاقة. فهي تدرس الصوت غالباً على انه الجانب الحركي للغة ولا تهتم بما فيه من علاقات جمالية. لقد كانت عاجزة عن انارة طريق بحثنا، الا بمقدار ما يقدمه بصيص من النور لمرتاد الصحراء في ليلة حالكة الظلمة.

تعتمد الموسيقى، في توليد عناصرها التي تحمل السامع على مشاركة المنتج في عواطفه وتتيح لهما الكشف عنها، على علاقات منظمة تدعى الدرجات الصوتية Octavs والطبقات الصوتية Tones والمقامات أو الجمل الموسيقية Scales. ويرمز لهذه العلاقات برموز ترسم على الورقة بما يشبه الكتابة. ويمكن بعد ذلك ان تعزفها اية آلة موسيقية، دون ان يغير ذلك من قيمة الصوت المنظم الذي وضعه المنتج، بل لقد تمكنت الانجازات التقنية الحديثة من صنع حاسب الكتروني يتمكن من عزف اي لحن بمجرد ادخال الرموز الموسيقية الى ذاكرته. اما في الشعر فلا وجود لمثل هذه العلاقات، اذ تتوقف طبقة الاداء ومقاماته على امكانات المؤدي الصوتية، ومقدار وكيفية تفهمه للقصيدة وتجاوبه معها.

لكننا، ومع وجود هذا الفارق الكبير بين الشعر والموسيقى، نلاحظ ان هناك شيئاً ما في الصوت عند قراءة قصيدة معينة، يساهم في خلق جوها الشعري.

وانحصر اهتمامنا في البحث عن هذا العامل المؤثر في جو القصيدة بحروف العلة والحركات على انها أقرب مكونات الكلمة الى درجات السلم الموسيقي ولا يمكن انتاج اي صوت بدونها. لكننا اصطدمنا بصعوبات عديدة، كان اهمها، كما اسلفنا، قلة الدراسات في هذا المجال من البحث، وصعوبة الاستدلال على المنهج المناسب. وتجدر الاشارة هنا الى أننا لسنا اول من اعتقد بوجود دلالات شعرية للحركات، إذ نجد إشارات متفرقة هنا وهناك الى هذه المسألة، وربما كان اهم ما اطلعت عليه، في حدود معرفتي، الملاحظات المركزة التي ترد في كتابات الدكتور علي عباس علوان[1] ولعل قوله: «والذي نراه ان الوقت قد حان لدراسة دلالات الحركات والصوتيات في القصيدة العربية، بعيداً عن الدراسة النحوية ودلالة الحركة على موقع الاسم أو الفعل من الجملة، وليت من يدلنا على دلالات توالي حركة الضم سواء في البيت اوحروف الروي على المعنى والواقع النفسي لشاعر كالمتنبي حين قال: بم التعلل لا . . .»[2] يوضح بما لا يقبل الشك اعتقاد استاذنا الجليل بوجود الصلة التي نبحث عنها. وفي الواقع، كانت هذه العبارة الحافز الاول لنا في خوض غمار هذا الموضوع.

ورحنا نتأمل مئات من النصوص الشعرية ونعيد النظر فيها، املاً في الوقوع. على طرف الخيط الذي يوصلنا الى الغاية المنشودة. وفي غمرة هذا التأمل وجدنا أن علينا حصر همنا في الحركات، واستبعاد حروف العلة، ذلك ان هذه الحروف ترتبط بصلة وثيقة بها، فهي لا تولد ما يعرف في الدراسات اللغوية بصوت العلة Vowel الا عندما تكون مسبوقة بحركة من جنسها. زد على ذلك الشبه الصوتي بينهما، اذ يمكن اعتبار الحركات[3] أصوات علة قصيرة.

ثم ذهبنا الى احصاء الحركات في عدة قصائد، ومقارنتها مع بعضها ومراقبة ما يطرأ على سلوكها من تغير بين قصيدة واخرى. واستطعنا الوصول الى بعض النتائج التي شجعتنا على المضي في البحث - وان تكن يسيرة لا تروي تعطشنا الى تأسيس علاقة واضحة المعالم بين القصيدة والحركات - فلاحظنا، مثلاً، كثرة الضمات في قصيدة يسودها الحزن، وكثرة الكسرات في قصيدة بهيجة. . . . ولكن هل يمكن وضع مقياس للحركات يتحدد بموجبه جو القصيدة؟

■ المعدلات المئوية للحركات:

توصلنا الى اجابة هذا السؤال بأعتماد منهج استقرائي مؤلف من عدة خطوات احصائية، يمكن ان نوجزها، مع النتائج التي ادت اليها، بما يلي:

١ - اخذنا مجموعة من العينات النثرية (المحايدة عاطفياً)، أي الخالية من اي مؤثرات عاطفية، كأن تكون من المباحث العلمية او الفلسفية، واحصينا مجموع الحروف المتحركة فيها ونصيب كل حركة من الحركات الثلاث في هذا المجموع، واستبعدنا السواكن لأسباب موضوعية سنأتي اليها لاحقاً. ونتج عن هذه الخطوة، التي اختبرت فيها عينات مجموعها خمسون صفحة، اي ما يقرب من عشرة الاف كلمة، ان هناك نسبة مئوية ثابتة لكل حركة من مجموع الحروف المتحرك (الملفوظة فقط) وهذه النسب هي ٥٧ ± ٣٪ للفتحات[4]، و١٣ ± ٢٪ للضمات، و ٢٧ ± ٢٪ للكسرات.

ويمكن للقارىء الكريم أن يصل الى هذه النسب عن طريق حساب الحركات في أي صفحة أوحتى مقطع من عدة اسطر، بحيث يكون النص محايداً عاطفياً. ولنأخذ على سبيل المثال، هذا المقطع الذي اخترناه من كتابات الدكتور طه حسين:[5]

«وأما الميزة الاخرى فارادية تعمدها الشاعر وقصد اليها واتخذها قاعدة اساسية لفنه الشعري، وهي مقاومة الطبع وعدم الاندفاع في قوله الشعر مع السجية التي ترسل ارسالا فتفيض بالشعر كما يفيض الينبوع بالماء. هذه المقاومة التي حملت شاعرنا على ان يعمل شعره ويتكلفه هي التي سنجدها ظاهرة عند

زهير وكعب والحطيئة، وهي التي سترى أن الرواة احسوها عند هؤلاء الشعراء فوصفوهم بما وصفوهم به من الاناة والروية في قول الشعر.»

في هذا النص القصير ٢١٨ حرفا متحركا، ١٢١ منها فتحات، و٣٠ ضمة، و ٥٩ كسرة، اي أن نسب الحركات فيه هي على الترتيب: ٥٩٪؛ ١٤٪؛ ٢٧٪؛ وهي مطابقة لما قررناه قبل قليل. وسنطلق على هذه النسب تسمية، المعدلات الطبيعية، اينما وردت في البحث.

تطبيق المعدلات الطبيعية على الشعر:

٢ ـ كان لابد من أن تكون الخطوة التالية في البحث هي التأكد من ان هذه النسب ستبقى كما هي في الشعر المحايد عاطفيا، كالتعليمي، والفلسفي، وكالشعر الذي كان يدعى قديماً بشعر الوصف، والذي يقصد به قدرة الشاعر على نقل ما تقع عيناه عليه، بدقة المصور او الروائي، كقول ابن الرومي الشهير في وصف خباز:

ان أنسَ لا أنسَ خبازاً مررت به
يدحو الرقاقة مثلَ اللمحِ بالبصر
ما بينَ رؤيتها في كفّه كرةً
وبين رؤيتها كوراء كالقمرِ
الا بمقدار ما تنداحُ دائرةٌ
في لجةِ الماء يلقىٰ فيه بالحجرِ

فليس في هذه الابيات ما يحمل القارىء على مشاركة الشاعر في شيء من عواطفه او الكشف عنها. ولهذا يمكن أن نجد، بعملية حسابية بسيطة، ان نسب الحركات من مجموع الحروف المتحركة فيها هي: ٥٨٪ للفتحات؛ ١٣٪ للضمات؛ ٢٩٪ للكسرات، وهي ذات المعدلات الطبيعية التي أشرنا اليها.

وفي هذه الابيات من الفية ابن مالك:(٦)

ولا تمدْ لفظَ ضمير متصلْ
الا مع اللفظ الذي به وصل
كذا الحروفُ غير ما تحصلا
به جواب كنعم وكبلى
ومضمر الرفع الذي قد انفصل
اكد به كلَّ ضميرٍ اتصل

٧١ حرفاً متحركاً: ٤٢ فتحة؛ و٩ ضمات؛ و٢٠ كسرة. واذا استخرجنا النسب المئوية لها نجد انها مطابقة للمعدلات الطبيعية حيث تكون: ٥٩٪؛ ١٣٪؛ ٢٨٪ (٧) ويمكن ان نمضي في التمثيل الى انقطاع النفس. وكلما كان النص اطول، بالطبع، كانت النتيجة ادق. وقد نجحت هذه الفرضية في احصاءاتنا بنسبة ٨٣٪ وهذه نسبة كبيرة يمكن الركون اليها.

■ الدلالات التي تشير اليها النسب:

٣ ـ وقد افترضنا ان هذه المعدلات تتغير تغيراً ملحوظاً في الشعر المبني على التعاطف والتكشف بين المنتج والمتلقي، ذلك الشعر الذي نصطلح عليه بالغنائي Lyrical أو الوجداني Emotional الذي له حصة الاسد من الشعر العربي قديمه وحديثه، وان سلوك هذا التغير يسير وفقاً لنظام معين. ولهذا كانت الخطوة التالية في البحث هي تصنيف (٢١٥)(٨) نصاً شعرياً، لشعراء مختلفين، حسب جوها الشعري وحساب نسب الحركات في كل صنف. ومن خلال استقراء ومقارنة هذه النصوص استطعنا ان نصل الى هذا النظام المعين.

ان التغيير في كل من المعدلات الثلاثة يساهم، بشكل من الاشكال، في خلق جو القصيدة فأذا قرأنا قصيدة المتنبي:

عيد بأية حال عدت ياعيد
بما مضى ام لأمر فيك تجديد

ستصيبنا الحيرة اذا ما حاولنا الاستدلال على مصدر الحزن المرير الذي يسودها، اذ لم يعتمد الشاعر على ابتزاز عواطف المتلقي بألفاظ مناسبة لذلك ولم يعتمد كثيرا على الصور الشعرية



التي توحي بالحزن. بل على العكس من ذلك، كانت صورة قاسية صارمة ثابتة، كأنها السهام يرسلها الى صدر كافور، لكننا نتعرف الى مصدر حزنه حين نجد نسبة الضمات في القصيدة ارتفعت بمقدار ١٢٪ على معدلها الطبيعي الذي هو ١٣ ± ٢٪ لتصبح ٢٥٪ وهذا ارتفاع كبير.

لقد تبين لنا، خلال البحث، ان الارتفاع في نسبة الضمات يولد الحزن والاسى، ولذلك اطلقنا عليها اصطلاح ـ معامل الحزن ـ

واذا تأملنا قصيدة السياب «سفر ايوب (١)» والتي منها:

لك الحمدُ مهما استطال البلاء
ومهما استبد الالم
لك الحمدُ ان الرزايا عطاء
وان المصيبات بعض الكرم

. . . .

نرى الشاعر مستسلما تماما لارادة قدره، راضياً بها:

فهل تشكر الارض قطر المطر
وتغضبُ إن لم يجدها الغمام

. . . .

ولكن ايوب ان صاح صاح
لك الحمد ان الرزايا ندى
وان الجراح هدايا الحبيب. .

والاستسلام واليأس يختلطان، هنا، بشيء من الحزن، انه راضٍ بقدرة، مستسلم له، على طريقة الصوفيين بل قد لانغالي بالقول بصلاحية اتخاذ القصيدة مثلاً للشعور الماسوشي، وتؤيد النسب هذا الانطباع، فهي على التوالي: ٦٦٪؛ ١٧٪؛ ١٧٪. وقد وجدنا ان ارتفاع نسبة الفتحات على المعدل الطبيعي الذي هو ٥٧ ± ٣٪ يولد الشعور باليأس او التذلل او الانكسار او النكوص اوخيبة الامل.

وقد جمعنا هذه الدلالات في اصطلاح ـ معامل تشتت النفس ـ وهذا ما يشير اليه الارتفاع الملحوظ في نسبة الفتحات في قصيدة السياب. وكذلك يشير الارتفاع في نسبة الضمات الى الحزن الذي يختلط باستسلام الشاعر.

فاذا انتقلنا الى قصيدته «أفياء جيكور» نجدها مفعمة بالبهجة التي تملأ نفس الشاعر كنتيجة لاستعادته صور طفولته البهيجة في جيكور:

نافورة من ظلال من أزاهير.
ومن عصافير. .
جيكور، ياجيكور، ياحقلاً من النورِ
ياجدولاً من فراشات نطاردها
في الليل في عالم الاحلام والقمرِ. . . .

وينعكس هذا على نسب الحركات فيها، اذ نجد انها: ٥٢٪؛ ١٠٪؛ ٣٨٪؛ فنسبة الكسرات حين ترتفع على المعدل الطبيعي وهو ٢٧ ± ٢ تشير الى الابتهاج والسعادة، ويؤيد ذلك في القصيدة انخفاض نسبة (معامل الحزن) بينما يشير الانخفاض في نسبة الفتحات الى ثبات نفس الشاعر. وقد اطلقنا على نسبة الكسرات تسمية ـ معامل الابتهاج. ويمكن تلخيص هذه النتائج بالجدول التالي:

الحركة	نسبتها	دلالتها
الفتحة	٥٤٪ - ٦٠٪	النسبة طبيعية لا تؤثر على جو القصيدة
	اكثر من ٦٠٪	تدل على اليأس، الانكسار، الاسف، التشتت
	اقل من ٥٤٪	تدل على ثبات النفس
الضمة	١١٪ - ١٥٪	النسبة طبيعية لا تؤثر على جو القصيدة
	اكثر من ١٥٪	تدل على الحزن والاسى
	اقل من ١١٪	توحي بانحسار الحزن
الكسرة	٢٥٪ - ٢٩٪	النسبة طبيعية لا تؤثر على جو القصيدة
	اكثر من ٢٩٪	تدل على الابتهاج والسعادة
	اقل من ٢٥٪	توحي بابتعاد القصيدة عن البهجة

ابعاد السواكن:

قلنا، آنفاً، في حساب النسب الحروف المتحركة فقط، ونستبعد السواكن، ويجب ان نبين الآن اسباب ذلك:

١ - هذه الحروف ليست لها تأثيرات صوتية موجبة، انها تعادل ما يسمى في المصطلح الموسيقي بالسكتة.

٢ - لاحظنا ان السواكن قيم ثابتة في العروض الخليلي. فهي لا تتغير ابداً في البحر الواحد - عدا تغير يسير جداً يمكن تجاهله في ما يسمى بالزحافات والعلل وهي لا تؤثر في ايقاع البحر - ففي البحر الطويل القياسي، مثلا، ٢٠ ساكنا، وفي البسيط ٢٠ ساكنا وفي الوافر١٢ ساكنا، وفي الخفيف ١٨ ساكنا....

تقسيم القصيد القديمة:

يتنازع القصيدة العربية القديمة اكثر من موضوع واحد، في الغالب الاعم، ويتبدل جو القصيدة مع تبدل الموضوع. لذلك عمدنا الى تقسيم القصيدة الواحدة بحيث نستطيع تطبيق نتائج الفرضية باطمئنان. فنحن نجد ان هناك فرقا كبيراً في انطباعنا عن الابيات ١ - ١٣ من قصيدة المتنبي:

كفى بك داء ان ترى الموت شافيا

وحسب المنايا ان يكون امانيا

وبين الابيات ١٤ - ٢٩ من القصيدة نفسها. ففي القسم الاول نلمس مرارة وخيبة امل كبيرتين، بينما تنفرج القصيدة في القسم الثاني اعتبارا من بيت التخلص الى المديح، والنسب في القسم الاول هي: ٧٠٪ ١٤٪ ١٦٪، والارتفاع الكبير في معامل تشتت النفس والانخفاض في معامل الابتهاج لا يحتاج منا الى اي تعليق، حيث ساهما في خلق جو هذه الابيات مساهمة فعالة. فاذا انتقلنا الى القسم الثاني، حيث يزول التوتر، وتنمو القصيدة منحى المديح التقليدي، عادت النسب الى معدلاتها الطبيعية: ٥٩٪ ١٥٪ ٢٧٪.

ويمكنني ان اقدم الكثير من الامثلة على تغير الجو المصاحب لقصيدة واحدة. ففي قصيدة اخرى للمتنبي وهي ميميته المعروفة في رثاء جدته لامه:

الا لا ارى الاحداث حمدا ولاذما

فما بطشها جهلا ولا كفها حلما

يتضح الانكسار الشديد واليأس في الابيات الخاصة برثائتها وهي الابيات ١ - ٢٢ والتي تكون النسب فيها: ٦٧؛ ١١؛ ٢٢، حيث يلاحظ الارتفاع في معامل تشتت النفس، والانخفاض في معامل الابتهاج. اما الابيات التالية، وهي في الفخر، حيث تستقر نفس الشاعر ويقل التوتر، تصبح النسب فيها ٥٩؛ ١٣؛ ٢٨، وجميعها نسب طبيعية.

■ ملاحظات في تفسير نظام الحركات:

ان افتراضنا وجود نظام يحدد علاقات الحركات، وفقا للجو المصاحب للعقيدة، يقوم على اساس تأثير الحركات من حيث هي اصوات، بعيدا عن الاعتبارات النحوية والصرفية وقواعد فقه اللغة. اننا نعتقد ان الحركات تؤدي وظيفة اشبه بوظيفة الالات الموسيقية، في النتاجات الكلاسية، التي تسمى بالتناغم الهرموني، حيث تقسم الالات الى مجموعات تعزف كل منها

اللحن على طبقة صوتية مختلفة، لاجل تحقيق جو اللحن الذي ابدعه المنتج حين تمتزج هذه الاصوات بما تقدمه الاوركسترا بكاملها. وهكذا، تتناغم الحركات فيما بينها هرمونيا بحيث تمثل كل منها مجموعة من الالات الموسيقية، بينما نقارن القصيدة بكاملها باللحن المتكامل.

والنسب التي حددناها لا تمثل علاقات كمية. فنحن لا نريد ان نجري خلف فرويد الذي اعتبر العواطف، او العوامل الحبية كما كان يسميها، كمية قابلة للقياس. ان هذه النسب ليست الا عوامل متساوية الاهمية في الفعل الصوتي النهائي.

ولا نريد، ايضا، اعتبارها خبرة وتجربة واعية من الشاعر، لان ذلك يعني اننا نحول الشعر الى مبحث من مباحث هندسة الصوت. لكننا نعتقد بحدوث هذا نتيجة لانفعالات الشاعر وبدوافع من لاوعية، وقد قدمت الاحصاءات التي قمنا بها اكثر من دليل على ذلك نسوق منها، على سبيل المثال، هذه المقارنة بين ابيات ابن المعتز:

يا حسنَ احمد غاديا امسِ
بمدامةٍ صفراء كالورسِ
والصبحُ حيٌّ في مشارقهِ
والليل يلفظ اخر النفسِ
فكأن كفيهِ تقسّم في
اقداحنا قطعاً من الشمسِ

وابيات ابي العتاهية:

احمدُ قال لي ولم يدر ما بي
اتحب الغداة عتبة حقا
فتنفست ثم قلت نعم
حبا جرى في العروق عرقا فعرقا

فلا شك في ان المقاييس البلاغية التقليدية تعتبر ابيات المجموعة الاولى اكثر جمالا واتقانا من الثانية. لكن الانطباع الذي تولده في نفوسنا كل من المجموعتين يظهر العكس. ففي المجموعة الاولى نحن امام تلاعب بالالفاظ وصور تعتمد على علاقات عقلية واعية، بحيث لا يتعدى اعجابنا قدرة الشاعر على اختيار الالفاظ واعمال عقله فيها. اما في المجموعة الثانية، فنحن امام كلام عفوي بسيط خال من اية دلالة على جهد عقلي واع. ولكن انطباعنا عنها يحملنا على مشاركة الشاعر بعاطفة جارفة عنيفة تنم عن حزنه وحسرته.

واحصاء الحركات في المجموعتين يظهر اننا على حق في هذا، ففي المجموعة الاولى نجدها: ٥٩٪ ١٤٪ ٢٧٪ وهي معدلات طبيعية يرجع السبب فيها الى صنعة الشاعر وتدخل وعيه تدخلا فاضحا في صنعها، بينما نجد النسب في المجموعة الثانية: ٦٠٪ ١٧٪ ٢٣٪ حيث يلاحظ الارتفاع في معامل الحزن والارتفاع القليل في معامل التشتت والانخفاض في معامل الابتهاج، وهذا يعود الى عفويتها.

ولاحظنا ان مرحلة الاهتمام بالاكثار من استخدام معطيات ما كان يسمى بعلم البديع والتي تمتد خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، تزودنا بامثلة كثيرة تظهر نسبا طبيعية لمعدلات الحركات.

■ امثلة اخرى في تطبيق الفرضية:

في قصيدة الاخطل الصغير «بلغوها» يشعر القارىء بمقدار تذلل الشاعر لمن يحب وحسرته عليه:

بلغوها اذا اتيتم حماها
انني مت في الغرام فداها
واصحبوها لتربتي فعظامي
تشتهي ان تدوسها قدماها

وتؤيد النسب هذا الانطباع: ٦٧٪ ١٣٪ ٢٠٪.

وفي قصيدة عمر ابو ريشة «حرمان»:

ليلى انا وحدي اقلب في الربى
طرفا يروح به الجمال ويرجع

تؤيد النسب ما في القصيدة من حسرة وحزن: ٦٢٪ ١٩٪ ١٩٪.

وتحسر مالك بن الريب في مرثيته الشهير يظهر في ارتفاع نسبة الفتحات في هذه القصيدة، حيث تكون النسب فيها: ٦٣٪ ١٥٪ ٢٦٪.

ويكون جو القصيدة احيانا جوا مركبا من عاطفتين مختلفتين، كما نجد ذلك في قصيدة محمود درويش «اعتذار» والتي منها:

حلمت بعرس الطفولة
بعينين واسعتين حلمت.،
حلمت بذات الجديلة.
حلمت بزيتونة لا تباع
ببعض قروش قليلة...

قارىء القصيدة يتولد في نفسه انطباع يفيد بهجة الشاعر نتيجة احلامه، لكن هذه البهجة، كما يتضح لا تخفي حزن الشاعر على واقعه، وتظهر النسب مطابقة لهذا الانطباع تماماً: ٤٢٪ ٢٥٪ ٣٣٪.

ننظر الى حركة حرف الروي، وفقا لافتراضنا، على انها واحدة من بقية الحركات ليس لها ما يميزها، والشعراء يوفقون في الغالب الى اختيار حركة الروي المناسبة لموضوع القصيدة، تبعا لمقدار صدقهم فيها (نقصد هنا الصدق الفني)، ويعني استعمالنا لعبارة (في الغالب) ان هناك نسبة من الاختيارات التي لا تتطابق مع الفرضية. ونقدم هنا مثالا اخترناه من ديوان ابي نواس، فلو اردنا ان نرتب ابواب الديوان تنازليا حسب ما يمكن ان نلمس فيها من بهجة وسرور، بقدر معرفتنا لواقع أبي نؤاس النفسي فلابد من اننا سنرتبها هكذا: الخمريات، الغزل، المديح، الهجاء، الرثاء. والاحصائية التالية تبين كيف ان نسبة الكسرة من حروف الروي تتطابق تماماً مع هذا الترتيب:

الغرض	نسبة الروي المكسور	ملاحظات
الخمريات	٥٠٪	يكون ابونؤاس اكثر ابتهاجاً في
الغزل	٤٣٪	خمرياته.. ونلاحظ ان اكثر الخمريات
المديح	٣٣٪	التي جاءت مفتوحة الروي كان
الهجاء	٣١٪	الشاعر يعرب فيها عن هجره للخمر.
الرثاء	١٨٪	



■ محمود درويش

■ نسبة نجاح الفرضية:

نود ان نعيد تنبيهنا الى اننا افترضنا ان الحركات تساهم كعامل من العوامل التي تخلق جو القصيدة، وليست العامل الوحيد، وقد كانت نسبة نجاح الفرضية على عينات البحث التي بلغ عددها ٢١٥ نصاً شعريا ٧٦٪ حيث انطبقت على ١٦٤ نصاً. وفي ما تبقى من هذه النسبة، بقيت الحركات على معدلاتها الطبيعية، اي اننا لم نجد ما يناقض الفرضية، بحيث تشير النسب الى الابتهاج في مرثية او الى الانكسار في قصيدة فخر.... ويمكن القارىء الكريم ان يطلع على الجدول الملحق بالدراسة حيث سيقدم له مجموعة من العينات التي قمنا بتطبيق الفرضية عليها.(٩)

حواشي:

١ - ينظر، مثلا، الى كتابه، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٥٠٩ - ٥١٢.

٢ - نفس المصدر، ص ٥١٠.

٣ - نستعمل كلمة، الحركات، في البحث للدلالة على الفتحة والضمة والكسرة فقط.

٤ - الاشارة ± تعني ان هناك نسبة خطأ مقدارها الرقم المبين بعدها فنسبة الفتحات مثلا هي في الغالب ٥٧٪ ولكن قد تتراوح بين ٥٤٪ - ٦٠٪.

٥ - في الادب الجاهلي، ط ١٠، ص ٢٧٢.

٦ - متن الالفية. بيروت، ص ٣٦.

٧ - سنعتمد هذا التسلسل في كل البحث (الفتحات ثم الضمات فالكسرات).

٨ - لم نختر هذا العدد بالذات لغرض معين، بل هذا هو مجموع العينات التي احصيناها، والتي بلغت ٤٥٠٠ بيت.

٩ - تراجع الملاحظات الخاصة بجدول الامثلة قبل الاطلاع عليه.

■ ملاحظات خاصة بجدول الامثلة:

١ - يبين هذا الجدول (٦٢) مثالا على تطبيق الفرضية، حسب البيانات المعنونة في الحقل العلوي منه.

٢ - القصائد التي وردت في الجدول. سميناها بالاسماء التي وضعها منظم الديوان.

٣ - في حالة عدم وجود اسم للقصيدة اكتفينا بذكر الشطر الاول من المطلع مع القافية.

٤ - القصائد الواردة في الجدول اخذت من المصادر التالية وحسب الصفحات المبينة في حقل خاص في الجدول:

أ - قصائد المتنبي: العكبري، ديوان المتنبي، دار المعرفة - بيروت، ١٩٧٨.

ب - قصائد ابي نواس: ديوان ابي نواس، دار الكتاب العربي ١٩٥٣.

ج - قصائد ابي تمام: شرح الصولي لديوان ابي تمام، بتحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان.

د - أبو فراس الحمداني: الثعالبي، يتيمة الدهر، دار الكتب العلمية، ١٩٧٩.

هـ - ابن المعتز: ديوان ابن المعتز، دار صادر.

و - مالك بن الريب: ابوزيد القرشي، جمهرة اشعار العرب.

ز - الاخطل الصغير: ديوان الاخطل الصغير، دار الكتاب العربي.

ح - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة - بيروت.

ط - علي محمود طه: ديوان علي محمود طه، دار العودة - بيروت ١٩٨٢.

ي - عمر ابو ريشة: ديوان عمر ابو ريشة، دار العودة - بيروت ١٩٧١.

ك - ايليا ابو ماضي: الجداول، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٥.

ل - محمود درويش: ديوان الوطن المحتل، يوسف الخطيب، دار فلسطين، ١٩٦٨.

م - ابراهيم ناجي: الطائر الجريح، دار المعارف بمصر.

التسلسل	القصيدة	الشاعر
١ -	الحزن يقلق والتحمل يردعُ - طيعُ	المتنبي
٢ -	كفرندي فرند بسيفي الجراز - للبراز	«
٣ -	اري ذلك القرب صار ازورارا - اختصارا	«
٤ -	كفى بك داء ان ترى الموت شافيا - امانيا	«
٥ -	الا لا اري الاحداث حمداً ولاذما - حلما	«

٦-		
٧-	بم التعلل لا اهل ولا وطن - سكنُ	
٨-	ياأخت خير اخ يابنت خير أب - النسب	
٩-	اما الفراق فانه ما اعهد - يولد	
١٠-	عيد باية حال عدت ياعيد - تجديد	
١١-	فارقتكم فاذا ما كان عندكم - يدُ	
١٢-	الا مالسيف الدولة اليوم عاتبا - مضاربا	
١٣-	واحر قلباه ممن قلبه شبم - سقم	
١٤-	ارق على ارق ومثلي يأرق - تترقرقُ	
١٥-	مالنا كلنا جو يارسولُ - المتبولُ	
١٦-	ليالي بعد الظاعنين شكولُ - طويلُ	
١٧-	ضيف الم برأسي غير محتشم - باللمم	
١٨-	القلب اعلم ياعذول بدائهِ - بمائهِ	
١٩-	السيف اصدق انباء من الكتب - اللعب	ابو تمام
٢٠-	بأي نجوم وجهك يستضاء - الاباء	»
٢١	بيت قلبي من هواك على الطوى - الجوى	»
٢٢-	فراق	ابو نؤاس
٢٣-	كأس سلوة	»
٢٤-	عقوق الاصدقاء	»
٢٥-	حجر	»
٢٦-	عند الحجر الاسود	»
٢٧-	ضيع المنى	»
٢٨-	سلافة بكر	»
٢٩-	نشوتان	»
٣٠-	اقرار بالذنب	»
٣١-	تسمية	»
٣٢-	نرجس	»
٣٣-	صديق مريض	»
٣٤-	موت مجزأ	»
٣٥-	في خده خال	»
٣٦-	اقول وقد ناحت بقربي حمامة - بحالي	ابو فراس الحمداني
٣٧-	قطع الشمس	ابن المعتز
٣٨-	مرثية مالك بن الريب	مالك بن الريب
٣٩-	بلغوها	الاخطل الصغير
٤٠-	نداء الموت	بدرشاكر السياب
٤١-	نبوءة ورؤيا	»
٤٢-	غريب على الخليج	»
٤٣-	سفر ايوب (١)	»
٤٤-	افياء جيكور	»
٤٥-	الملاح التائه	علي محمود طه
٤٦-	زنبقة	عمر ابو ريشه
٤٧-	حرمان	»
٤٨-	الطلاسم - ولقد قلت لنفسي واناببن المقابر	ايليا ابو ماضي
٤٩-	» - انظري كيف تساوى الكل في هذا المكان	»
٥٠-	» - يامثالاً كان وهما قبلما شاء البناء	»
٥١-	» - لذة عندي ان اسمع تغريد البلابل	»
٥٢-	» - ابن ضحكي وبكائي وانا طفل صغير	»

٥٣ - محمود درويش وعاد في كفن
٥٤ - » لديها
٥٥ - » حنين الى الضوء
٥٦ - » اعتذار
٥٧ - » ريتا . . والبندقية
٥٨ - » قال المغني
٥٩ - » ولادة
٦٠ - » امل
٦١ - ابراهيم ناجي في الباخرة
٦٢ - » الطائر الجريح
٦٣ - » ابن غد
٦٤ -
٦٥ - المجموع

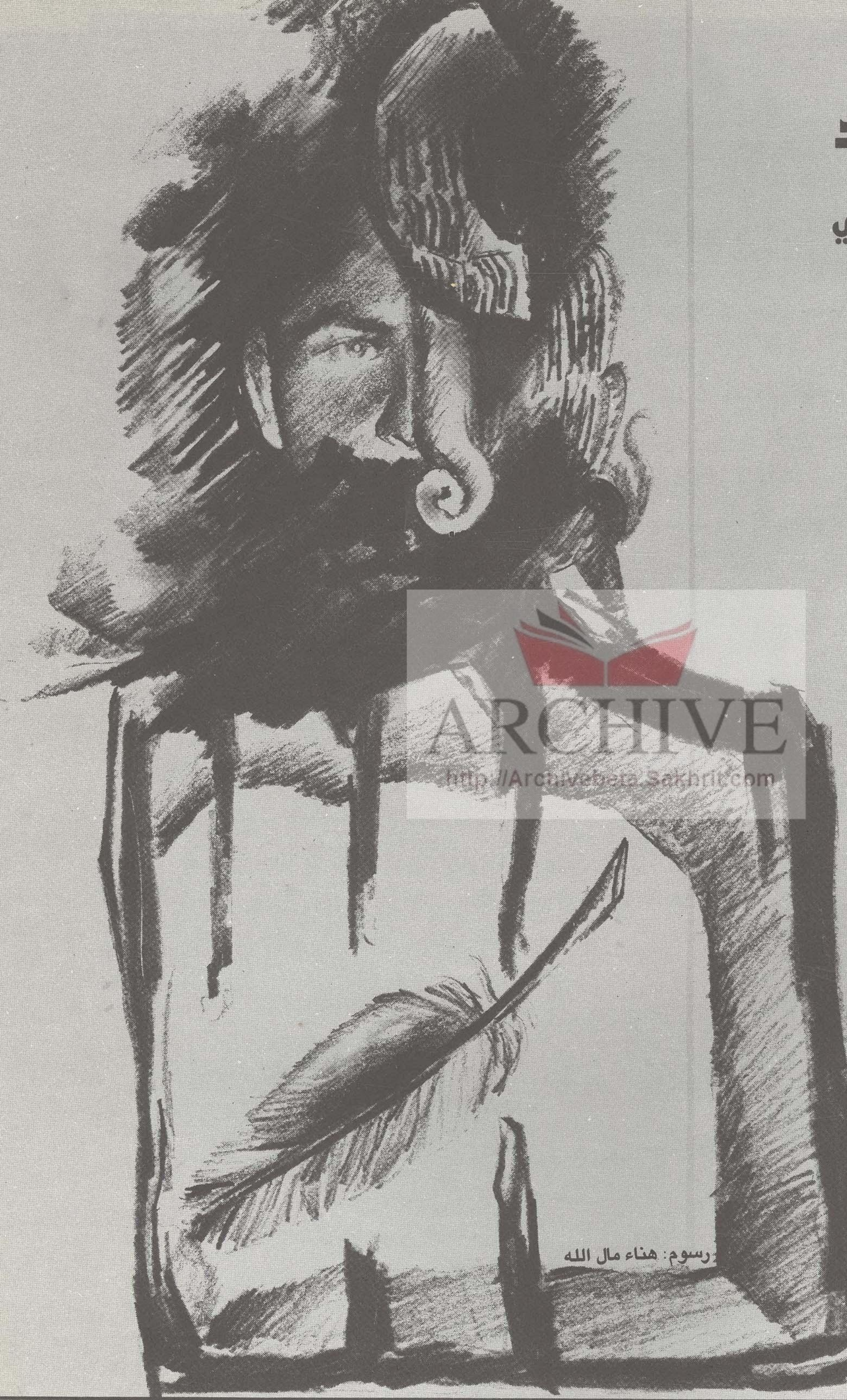
عدد الابيات	الصفحة	نسبة الفتحات	نسبة الضمات	نسبة الكسرات	ملاحظات حول جو القصيدة
٤١	٢٦٨	٦٠	٢١	١٩	حزنهاالشديد علىفاتك
١ - ١٣	١٧٣	٥٨	١٠	٣٢	ابتهاج وزهو بالنفس
١٥	٩٤ جـ ٢	٦٥	١٣	٢٢	حسرة وتنهد
١ - ١٣	٢٨٤ جـ ٤	٧٠	١٤	١٦	خيبة امل ويأس شديد
١ - ٢٢	١٠٢ جـ ٤	٦٧	١١	٢٢	تحسر وخيبة امل
٢٣ - ٣٤	»	٥٩	١٢	٢٨	زوال التوترعن القصيدة
٢٥	٢٣٢ جـ ٤	٥٣	٢٥	٢٢	حزن شديد
١ - ٨	٨٦ جـ ١	٦١	١٥	٢٤	حسرة وتنهد
٤	٣٨٤ جـ ١	٦٥	١٨	١٧	تحسر وحزن شديد
٣٠	٣٩ جـ ٢	٥١	٢٥	٢٤	حزن مرير
٢	٢٩٣	٦٣	١٦	٢١	تحسر وحنين

٦	جـ ١ ٧٠	٦٤	١٤	٢٢	اسف وحسرة وخيبة
٣٧	جـ ١ ٣٧٤	٦٠	٢١	١٩	حزن مرير
١ ـ ١٥	جـ ٣ ٣٣٢	٦٢	٢٣	١٥	حزن وتحسر
١ ـ ١٥	جـ ٢ ١٤٨	٥٨	٢٠	٢٢	حزن شديد
١ ـ ١١	جـ ٣ ٩٥	٥٢	١٩	٢٩	حزن ولوعة
٣١	جـ ٣ ٣٤	٥٨	١٤	٢٨	محايدة عاطفياً
١٨	جـ ٤ ٢	٥٢	١٤	٣٤	مرح وابتهاج
٧١	جـ ١ ١٨٩	٥٨	١٥	٢٧	محايدة عاطفياً
١١	جـ ١ ٤٨٥	٥٦	٢٠	٢٤	حزن
٤	جـ ٣ ٣٦٥	٦٦	١٢	٢٢	تحسر
٤	جـ ٣ ٥٧٩	٦٤	١٥	٢١	حسرة واسف
٥	٣٣	٥٧	٩	٣٤	مرح وابتهاج
٦	٥٩٨	٥٥	٢٤	٢١	حزن ولوعة
٥	٢٣٩	٥٦	١٩	٢٥	حزن
٥	٢٣٣	٦٣	١١	٢٧	مرح وبهجة
٥	٢٦١	٥٨	١٨	٢٤	حزن
٧	٣٢	٥٢	١٤	٣٤	مرح وبهجة
٥	٢٧	٥٤	١٣	٣٣	» » »
٤	٥٧٩	٦٥	١٤	٢١	تحسر وانكسار
٤	٢٥١	٥١	٢٤	٢٥	حزن شديد
٥	١٥٥	٥٩	١٠	٣١	بهجة وانشراح
٣	٥٧٦	٧٠	١١	١٩	تحسر
٥	٥٨٠	٧٠	١٠	٢٠	تحسر واسف
٨	١٤٣	٥٢	١١	٣٧	مرح وابتهاج

٨	٦٧ جـ ١	٥٨	٢٠	٢٢	حزن شديد
٤	٢٧٠	٥٩	١٤	٢٧	محايدة عاطفياً
٢٢	٢٦٩	٦٣	١١	٢٦	تحسر واسف
١٤	١٦٩	٦٧	١٣	٢٠	تذلل
١٥	٢٣٦ جـ ١	٥٥	٢٠	٢٥	حزن مرير
٤٥	١٦٤ جـ ١	٥٩	٢٠	٢١	حزن مرير
٩٩	٣١٧ جـ ١	٥٦	٢٠	٢٤	حزن مرير
٣٥	٢٤٨ جـ ١	٦٦	١٧	١٧	تذلل وانكسار
٦٧	١٨٦ جـ ١	٥٢	١٠	٣٨	ابتهاج ومرح
٢٩	١٩	٦٤	١٢	٢٤	تشتت وضياع
٥	٣٠٧ جـ ١	٥٩	١٨	٢٣	حزن
٥	٣٨٣ جـ ١	٦٢	١٩	١٩	حزن وحسرة
٤	١٥٣	٦٣	١٢	٢٥	تشتت وضياع
٤	١٥٣	٧٠	١٣	١٧	تشتت وضياع
٤	١٥٨	٦٥	١٩	١٦	تشتت وضياع وحزن
٤	١٧١	٦٧	٨	٢٥	تشتت وضياع
٤	١٦٤	٦٧	١٢	٢١	تشتت وضياع
١٤	١١٣	٥٨	٢١	٢١	حزن مرير
٧	١٣٢	٥١	١٣	٣٦	سرور وابتهاج
١٨	١٥٩	٥٩	١٧	٢٤	حزن
١٦	٢١٥	٤٢	٢٥	٣٣	ابتهاج في الحلم وحزن في الواقع
٣٣	٢٢٣	٦٢	١٥	٢٣	تحسر واسف
٣٠	١٦٨	٥٩	١٨	٢٣	حزن
١٨	١٧١	٥٠	٢٢	٢٨	حزن
١٣	١١١	٥٢	٢٤	٢٤	حزن
١٦	٩١	٥٧	١٢	٣١	مرح وابتهاج
٦٤	٧٥	٦٦	١٤	٢٠	استسلام ويأس
١٠	٥٨	٥٠	٢٣	٢٧	حزن مرير
١١٠٣					

قصائد الرماد

■ هادي ياسين علي



رسوم: هناء مال الله

■ الموت

حسناً
سنوصد بابَ منزلنا
ونكتب فوقه (إنّا رحلنا)
ونوصد كلّ نافذةٍ
ونطفيء ضوءنا.
وإنْ نادى علينا . . سوف نهمله
ونختم سمعنا بالشمعِ
إنْ مرّتْ يدٌ بالبابْ . .

ولكن . .
سوف يأتينا
ويخرج من دواخلنا
ويأخذنا ويمضي . . .
فيترك في زوايا البيتِ اصداءً
وثقباً أسوداً في البابْ

■ العابرون

وما نحن
سوى طيفٍ على الأرض
سوى باقات وردٍ من رماد
ما اغانينا سوى آهاتِ روحْ
وصدى ضحكاتنا غير جروحْ
وغبار عالق فوق الوجود
فلمن نحرث بستان الخراب
وامانينا لهيبٌ وحكايانا وقود؟
وعلامَ الوهم نعليه ويعلينا
وما الوهم
سوى وهم بأيدينا؟

■ طائر الروح

لو كان صدري قفصاً لطائر الروحِ
لحررتُ له الفضا
وأنبتُّ ضلوعي شجرا
ينتقي منها عيوني ثمرا
ودمعتي ريقاً له - اذا ارتضى -. . .
ما الروحُ الاّ طائرٌ مكابرٌ
يحنُّ للسجن اذا اطلقته،
وان أبقيته. . حنَّ الى الفضا

■ القانون

ما لنا نحنُ
وما للعاصفة؟
فلقد كنّا رماداً ونُثرنا
وتخلّى الماءُ عنّا فانكسرنا
فغدونا
محضَ ريحٍ في شباكٍ تالفهْ

(*) نشر القسم الاول من هذه القصائد في العدد (١٢) - ١٩٨٤ من مجلة (الاقلام).

الرائـي

▪ د. خالد حبيب الراوي

(اصوات قديمة وحديثة، علنية
وخفية تتحدث دائما)

ـ المسرح مليء بالضوء، وعلى جانبه الايسر
سلات زهور، وجذع شجرة ضخم.. وثمة رجل
وحيد يتكلم ببطء ـ:

الرجل ـ اطوف في فراغي الواسع
وادور بلا توقف
وفي قبضتي ازهار متيبسة
ـ صمت ـ
اطوف حول نوافذكم المغلقة
واهتف ياحبيبتي
وتسيل حماساتي في الظلام
ـ صمت ـ

أصيح يا أمرأتي المحزونة
ضيئي نوراً
فقد أضعتك.
ـ صمت ـ

الذاكرة تمتلىء بالعشب
وتكون الصحراء طيوراً مهاجرة تحلق حولي
وتدعوني لأسفار عقيمة
ـ صمت ـ
آه.. ايتها الحبيبة
انني اتناثر
اجمعيني بافراحك العذبة
فربما امسك شيئاً

ـ تمر فتاة من الزاوية مع حبيبها، وتشير الى الرجل
ثم تتسا ءل):

الفتاة: مع من يتكلم هذا الرجل؟ لا أحد هنا.

حبيبها لا اعلم، وليس مهماً ان نعلم، فله اذنان تستطيعان سماع صوته في النهاية..

ويختفيان

الرجل ـ يتكلم من جديد ـ

الليلة تبتعث الذكريات المحطمة تأريخها المتقطع فترتجف عاطفتي من برودتها.

ـ صمت ـ

كانت تلقي يأسها الى يأسٍ
بعرس منتحل
لحب دام لا يرى
ـ صمت ـ

حبنا شمس في الريح
لا يلمس منه القلب
سوى الدفء المضطرب.

ـ صمت ـ

انني اختنق
اتكرس لفرح ناء يغطيني بعريه
ويقفلني في عدمي

يقطع الرجل المعرج ويمشي صوب الجذع وينظر الى بعيد ثم يعود ـ

الرجل ـ حبك يفتح حبي
مرجعاً فيه
يقظات خطره
واتعلق خارج جسدي
بين الذاكرة والضوء
واتوه تماماً

ـ صمت ـ

انني القاتل الآتي
من صبوات متناقضة
احمل براءتي

يصرخ صوت بعيد:

قاتل.. قاتل..

(ينظر الرجل صوب الصوت.. ثم يقول:

أعود الى البحر
بأعراسي التائقة
المنفردة بويلاتها

ـ صمت ـ

وانت تهبطين معي
من حلم الأسرة
الى البحر

ـ صمت ـ

نهبط معاً من السقف
إلى افراسنا الهائجة
فتركضين امامي
في صحرائي
وفي عطشي الفتاك

ـ صمت ـ

انني اهبط الى شهوتك
الى البحر
واغرق في حبي القاتل

(يصرخ الصوت البعيد مجدداً):

ـ القاتل.. القاتل..

ويشير الرجل بيده الى اتجاه الصوت منذراً.. ثم يقول):

قاتل؟ من هو القاتل؟ أانا قاتل؟
آه ايتها الاقنعة الفاجرة، لنخلعك واحدة، واحدة
ايتها القوانين الفخمة الغليظة
ايها القلب المنتفخ بأكاذيبك
انني لست وحيداً

(ويمر عجوز يبدو عليه الثراء، فيستوقفه الرجل سائلاً):

الرجل: هل يبدو علي انني اقاتل؟

يجفل العجوز ويسرع خطواته بدون ان يلتفت الى الرجل أو يجيبه، ثم يختفي، ويضحك الرجل).

الرجل ـ شتاء للحياة
وصيف للموت
شتاء للموت
وصيف للحياة
لاشتاء. لا صيف. لا حياة. ولا موت

ـ صمت ـ

نكبر متوسعين في الهواء ثم نغيب

ـ صمت ـ

انا في الدائرة

وانت خارجها

اخاطب ذنوبك اليقظة

ويقـرع الـرجـل الارض بقدمه ، ويشرق

نور بعيد من زاوية المسرح) .

الرجل ـ انني استيقظ على حلم شامل

وانحصر في ثلج اسود ينغمر من مجهولات

اكون في الريح . في الغبار . في الضياء

واغتسل في مياه الآخرين

اكون في الدم . في الخط المتوازي

في الدائرة . في الربح والخسارة

في الثورة في الخيانة . في الحرية .

في الطلقة . في الدمعة . في الخوف والهزائم .

انني اتقسم . اهرب أجسادي .

(تعود الفتاة مع حبيبها . ويجدان الرجل في مكانه ،

فتسحب الفتى الى خلف الجذع . وينصتان) .

الرجل ـ العالم ينفتح لي في حرارتي لك

اتخطى اوهامي المتلاحقة المتجددة

واغوص في بحرك الدامي الابدي

ـ صمت ـ

كل النساء باطلات الا انت

كلهن افراح محرّفة

واشباح تبتعد . تبتعد .

الى عدمها المؤكد

ـ صمت ـ

انت حقيقتي . حلمي . قدرتي

وبعدي الذي يمتد الى فنائي .

آه . انت تملأين لي العالم بحبي الذي لا

ينتهي .

ـ صمت ـ

تنتشرين في الضوء الازلي

وتختلطين في دمي

(تهمس الفتاة لحبيبها) :

ـ انه مجنون . الا يبدو وعليه ذلك .

حبيبها ـ من يعرف؟ عندما يكون الانسان

حقيقيا يعتبره الآخرون مجنونا .

الرجل ـ اه هذا التمزق

ضوء يكبر ويتباعد في اعماقي

وتنكسر حدته بالفاظي

ـ صمت ـ

انني اسمع نظرتك

واشم نبضك المطرد

والمس رقتك المتمهله

انها تلتقي بحرارتي

فننعزل الى الابد بفرحتنا الدامية

(الفتاة (لحبيبها) :

ـ انه يكلم امرأة ما . حبيبته؟ ام امرأة وهمية؟

(وتضحك)

(الرجل ينتفض ويحدق الى الامام)ـ

الرجل ـ هاهو سحرك ينبيء

يتقدمك معلنا

عن وجودك

ـ صمت ـ

اتقدم مضطربا

وانزلق عبر زجاجك الكثيف الوهاج

الى حبك المنطفيء .

ـ صمت ـ

في الغرفة المضلعة

المغلفة بعيون الاوغاد

كنا نختلس نظرة لحبنا

نظرة صغيرة محطمة

ثم نخشاها ونفترق.

ـ صمت ـ

هل اصبحت عاطفتي مستحيلة؟

ان حزني يكبر بيأسه المطلق

ماحيا كل اللذات

ويقيني يتناثر.

ـ صمت ـ

كتبت ورقتي ورميتها في الهواء

ـ صمت ـ

وحدتي تقتسمين

تتسمع امرأة سرية

ترن خطواتها الغامضة في غاباتي

امرأة لا لون لها. لا تحفل. لاتمسك.

لا تجيء ولا تروح.

ـ صمت ـ

ماذا ألتمس من امرأة مفصولة

اية حرارة مزورة يمكن ان تملأني

ـ صمت ـ

انحني على زمني

ضاماً حالاتي الضاجة

ملوحاً لامرأة تأخرت

ـ تظهر امرأة وتصل الى جانب الرجل ـ

يهتف الرجل اتيت اخيراً

ـ تتوقف المرأة وتنظر اليه ـ

الرجل ـ اغمض عيني لحظة هادئة واقول

ايتها الفرحة العظيمة. اقتربي رويدا

واحميني.

احمي وحدتي من التكرار.

ـ يقترب الرجل منها اكثر ـ

الرجل: انتظرتك طويلا

المرأة ـ لماذا تطاردني؟ الم نفترق؟ انني

لا أعرفك الآن

(وتمضي ويقفز الرجل خلفها ويمسك ذراعها)

(يطبق الرجل باصابعه على عنقها ويقول):

ليمتزج الحب بالموت

(تصرخ المراة وتخرج الفتاة، يتبعها حبيبها من وراء الجذع ويركضان نحوهما. ويمسك الفتى بالرجل وينتزع اصابعه، وتتحرر المراة وتتلمس عنقها. ويساله الشاب وهو متمسك به):

ـ هل انت مجنون؟ كدت تقتلها.

(يضحك الرجل ضحكا طويلا وعميقا ويقول له:

ـ انت لازلت صبيا. كيف اقتلها؟ ان العواطف الخطرة يقظة دائما

عندما تكون حقيقية.

الفتاة (تكلم المراة):

. عودي اليه فهو مغرم بك

انه يرفضني احيانا. وهذا ما يدفعني لأن اهرب منه.

الرجل: تعالي ايتها المرأة. فسنحترق كلانا في النهاية

واذا كان سيحدث شيء. فسنحترق كلانا في النهاية.

(تذعن المراة لعاطفته وتبتسم له.. وينحني الشاب والفتاة ويحملان سلسلتين من الزهور الى الرجل والمرأة..

وتتلاشى الانوار ثم يسود الظلام.)

النهاية

البنيوية وبناء الشخصية في الرواية

■ بقلم: جونوثان كلر
■ ترجمة: محمد درويش

تعتبر الشخصية من ابرز اوجه الرواية التي لم تلتفت اليها البنيوية الا قليلا ولم تنجح في معالجتها الا نجاحاً ضئيلا. وعلى الرغم من ان عدداً كبيرا من القراء يعتقد ان الشخصية تفيد باعتبارها القوة الرئيسة في الرواية ـ حيث كل شيء في الرواية مكرس لغرض توضيح ابعاد الشخصية وتطورها ـ فان المدخل البنيوي يميل الى توضيح الشخصية باعتبارها هوىً ايديولوجياً اكثر من ان يدرسها كحقيقة من حقائق القراءة.

والاسباب الكامنة وراء هذا الامر ليست بعيدة. فمن ناحية نلاحظ ان الاتجاه العام للبنيوية يسير في خط مغاير للافكار الخاصة بالشخصية الفردية والترابط السايكولوجي العميق والتي تنطبق غالبا على الرواية. اما التركيز على الانظمة التقليدية والقائمة على تداخل العلاقات الشخصية والتي تعترض الفرد وتحيله الى مكان من الامكنة التي تلتقي فيها القوى والاحداث فانها تؤدي الى رفض المفهوم الشائع للشخصية في الرواية ومفاده ان اكثر الشخصيات نجاحا وحيوية هي تلك التي تتميز عن غيرها من خلال خصائصها السايكولوجية والجسمانية. ويقول البنيويون ان مثل هذه الفكرة حول الشخصية ليست سوى اسطورة من الاساطير.

ومن الناحية الاخرى، فان الحجة غالبا ما تكون مركبة بفارق تاريخي. فاذا كان الانسان كما يقول فوكو مجرد طية في معرفتنا وسيختفي بشكله الحالي حالما يتغير اطار معرفتنا، فانه مما لا يكاد يبعث على الدهشة ان الحركة التي تزعم انها قد أسهمت في هذا التغيير يتعين عليها النظر الى هذه الفكرة حول الشخصية باعتبارها ستراتيجية تعويضية لعصر آخر. فالشخصيات عند فرجينيا وولف وفوكنر وناتالي ساروت وروب كرييه لا يمكن معاملتها وفق انماط القرن التاسع عشر لانها عقد في البناء الفعلي للعمل، وان هويتها مشكوك فيها الى حد ما.

ان كل حجة من هذه الحجج تطرح نقطة مهمة. ولكن لعله من المهم الاحتفاظ بها منفصلة عن بعضها لئلا تصبح هذه الاهمية مبهمة. لقد حدث تحول في الروايات ولابد ان تنسجم معه النظرية وممارسة القراءة. فالامال ووسائل الاستيعاب المناسبة لروايات القرن التاسع عشر بما فيها من جوهر سايكولوجي فردي تخفق امام ابطال الرواية الذين يفتقرون الى الملامح او امام الابطال الصعاليك في الروايات المبكرة. ولكن كما اتضح من خلال الجدل ضد الرواية البلزاكية والذي حمل لواءه بحماس روب كرييه وناتالي ساروت فان اثر النصوص الحديثة بابطالها المجهولين تقريبا يعتمد على التوقعات الموروثة الخاصة بالشخصية التي تقدمها الرواية وتهيمن عليها. وما نصطلح عليه باسم (الابطال ذوي الضمير) لدى ساروت او سوليه ليس غرضهم ان يكونوا صورا بل نماذج تقتضي من خلال رفضها في أن تصبح شخصيات متكاملة نقدا لمفاهيم الشخصية. ونلاحظ في رواية ساروت (مارتيرو) على سبيل المثال ان البطل

الرواية لا تصور لنا مجرد شخصية تافهة بل تكشف عن غياب الاهتمام الكامل بما يمكن ان نتوقع له ان يغدو اهم الاسئلة قاطبة: ما هي بالضبط نوعية وقيمة حب فرديك لمدام آرنو؟ ولروزانا؟ ولمدام دامبرو؟ ما الذي تعلمناه وما الذي لم نتعلمه من هذه التربية العاطفية؟ اننا قراء ونقاداً نستطيع ان نقدم الاجوبة على هذه التساؤلات وهو بالتأكيد امر تريد النماذج التقليدية للشخصيات منا ان نقوم به. بيد اننا اذا فعلنا هذا نكون قد الزمنا انفسنا بتطبيع النص وتجاهل او تقليل غرابة الفجوات الكائنة فيه.

واذا كان الفارق التاريخي للبنيوية مهما، فان نقدها العام لفكرة الشخصية يملك هو الآخر فضيلة جعلتنا نعيد التفكير في فكرة الشخصيات العميقة والنابضة بالحياة والتي لعبت دوراً مهماً في النقد. ومن خلال طرح حجة ان اكثر الشخصيات المتفردة ليست هي في الحقيقة اكثر الشخصيات الواقعية، فان البنيويين يشهرون قفاز التحدي في وجه ذلك الدفاع عن الرواية التقليدية والذي يعتمد على افكار الصدق والتحايز التجريبي. وما ان ينتابنا الشك في ان اكثر الصور الحية والتفصيلية هي الصور الاكثر نبضا بالحياة فانه يتعين علينا التفكير بتبريرات اخرى محتملة واننا سنكون في وضع افضل لدراسة الوسيلة النهائية في بناء الشخصيات.

ان مناقشة الاساس التقليدي لرسم الشخصيات من شأنها ان تركز على حقيقة ان ابعاد الشخصية التي يقدمها الروائي يقررها شيء ما اكبر من حبه لحقيقة الاشخاص الآخرين. كما ان ما يقال لنا عن الشخصيات يختلف اختلافا عظيما بين روائي وآخر. وعلى الرغم من ان ذلك ضروري بلا ادنى شك لتأثير الاحتمال الذي نشعر ازاءه ان تفاصيل اخرى كان في مسسورنا تقديمها، فانه يتعين علينا ان نقرأ الرواية على اساس انه جرى اخبارنا بكل ما نريد ان نعرفه: ان الاهمية لازمة لتلك المستويات التي يركز عليها الروائي. ترى اي نظام من الاعراف ذلك الذي يقرر افكار الكمال التي تعمل في رواية ما او نمط روائي ما ومن ثم يحكم اختيار التفاصيل وتنظيمها؟

ان البنيويين لم يقدموا انجازاً كبيراً بشأن النماذج التقليدية



■ ناتالي ساروت

الذي يحمل لقب الاسرة يبدأ حضوره على نحو راسخ ولكن ما ان تأخذ الرواية بالنمو حتى تصاب الملامح القوية لشخصيته بالضبابية بحيث يغرق في خاتمة المطاف في بحر النسيان كالآخرين. ان تحلل مارتيرو يعتبر جوهر الرواية، والشخصية الفردية تسقط من الاعتبار امام انظار القارىء نفسه وذلك لكي تفسح المجال - حسب رأي ساروت - امام دراسة اكثر واقعية للحياة اللاشخصية.

وما ان نتسلح بمثل هذا الفارق التاريخي بين طرق معاملة الشخصية حتى نستطيع قراءة عدد كبير من الروايات المبكرة باسلوب مغاير. فعلى الرغم من انه في ميسورنا معاملة (التربية العاطفية) باعتبارها دراسة في الشخصية وذلك من خلال وضع فردريك مورو في المركز والاستدلال على صورة له سايكولوجية وعميقة من خلال بقية اجزاء الرواية، فاننا الان في الاقل في وضع نستطيع معه ان نسأل فيما اذا كان هذا الاسلوب هو الامثل الذي يجب اتباعه. وعندما ندخل الى الرواية من هذا المقترب، نلاحظ غياب او فراغ المركز وهو امر شكا منه هنري جيمس نفسه. ان

للشخصيات المستخدمة في مختلف الروايات. لقد اهتموا بشكل اكبر بتطوير وتهذيب نظرية (بروپ) الخاصة بالادوار او الوظائف التي تؤديها الشخصيات. كما ان التحليل البنيوي في محاولته عدم تعريف الشخصية ضمن مصطلحات الضرورات السايكولوجية انما حاول ولحد الآن ومن خلال مختلف الفرضيات تعريف الشخصية باعتبارها (مشاركاً) وليس (كائناً) الا ان هذه قد تكون حالة انتقال سريع من تطرف الى آخر. فالادوار المفترضة مختصرة جدا وتعتمد مباشرة والى حد كبير على الحبكة بحيث تتركنا مع فضلة هائلة يستدعي تنظيمها قيام التحليل البنيوي بمحاولة لتفسيرها وليس تجاهلها.

لقد عزل (بروپ) سبعة ادوار تؤديها الشخصيات في القصص الفوكلورية وهي: الوغد والمساعد والواهب والشخص المنشود وابوه والمرسل (الذي يرسل البطل للقيام بالمغامرات) والبطل والبطل المزيف. ولم يزعم (بروپ) شمولية هذه المجموعة من الادوار الا ان (گريما) اخذ هذا الافتراض دليلا على ان (العدد الصغير من المصطلحات الفاعلة تكفي لتفسير تنظيم الكون الصغير). وفي التعهد بتقديم مجموعة من الادوار الشاملة او الفاعلين الشاملين فان (گريما) يستنتج من تفسيره لبناء الجملة تقديم نموذج فاعل يشكلب حسب ادعائه اساساً لأي مشهد دلالي سواء قصةً كان ام جملةً. ولا يمكن لاي شيء ان يغدو وحدة دالة ما لم يتم استيعابها كبناء فاعل.

ويتألف نموذج (گريما) من ستة اقسام يضعها ضمن اطار العلاقة التركيبية والثيمية التي تجمعها:

مرسل ← محتوى ← مرسل اليه (ملتقط)
مساعد ← فاعل ↔ معارض

ويركز النموذج على المحتوى الذي يرغب فيه الفاعل والذي يقع بين المرسل والمرسل اليه. كما ان الفاعل نفسه ومن خلال موقعه يملك المساعد والمعارض. واذا ما وصفنا هنا ادوار (بروپ) بهذه الصيغة يصبح لدينا الآتي:

المرسل ← الشخص المنشود ← البطل
↑
الواهب او المساعد ← البطل ↔ الوغد. والبطل المزيف

Dispatcher → Sought - for - person → Hero
q
Donor or Helpe → Hero ← Villain and False Hero

وربما يقوم اعتراض مبدأي يفيدان العلاقة بين المرسل والمرسل اليه لا تبدو بديهيا ذات طبيعة متشابهة كما هو الحال مع غيرها من العلاقات. وهنا ليس من الصعوبة ان نضمن ان كل القراءة تحتوي على شخصية تبحث عن شيء ما وتواجه مساعدة ومعارضة خارجية او داخلية. بيد ان الادعاء المتمثل في ان العلاقة بين المرسل والمرسل اليه ترتكز الى الطبيعة الاساسية ذاتها يتطلب قدرا من التبرير، وهو مالا يقدمه لنا (گريما) البتة.

اضافة الى ذلك، فانه من المثير ان (گريما) في هذه النقطة بالذات غير قادر على الحصول على اي دعم تجريبي من (بروپ) والذي يعتبر تحليله بمثابة تأكيد له. ان اي دور من الادوار السبعة التي يعرضها (بروپ) تنسجم ودور المرسل اليه. كما ان (گريما) مضطر الى المحاججة في ان القصص الفولكلورية فريدة من حيث ان البطل هو الفاعل والمرسل اليه في آن واحد. بيد ان هذا يبدو مناقضا للادعاء القائل ان الـ Dispatcher هو نفسه الـ Sender لان الاول لا يقدم عموما اي شيء للبطل - وهو دور المساعد او دور اب الشخص المنشود والذي قد يضمن في النهاية للبطل ما يريد. وفي ضوء هذه المشكلة، فانه يبدو واردا ان اي شخص يريد استخدام النموذج لدراسة انواع مختلفة من القصص سيحتاج الى ممارسة قدر كبير من الذكاء في الكشف عن مرسلين وملتقطين ملائمين.

ويدعي (گريما) ان نموذجه سيساعده في تأسيس تايبولوجيا (علم النماذج الشخصية) للقصص وذلك من خلال عمل مجموعات يضع فيها تلك القصص التي يندمج فيها الدوران في الشخصية الواحدة. بيد ان من شأن مثل هذا العلم الا يأخذ المرء بعيدا جدا. اذ يحاجج (گريما) على سبيل المثال من ان الفاعل والمرسل اليه في القصص الفولكلورية مندمجان ولكن هذا الامر ينطبق على اية قصة نرى فيها البطل يرغب في شيء ما ويحصل عليه او يخفق في الحصول عليه في خاتمة المطاف. ولهذا فان

من شأن القصص الفولكلورية كافة ومعظم الروايات ان تصنف سوية وتميز عن اية قصة اخرى يرغب فيها البطل ان يحصل شخص آخر على شيء ما. اما الفارق الآخر الذي يبدو ممكنا فيكمن بين القصص التي نرى فيها المساعد والمعارض شخصيات منفصلة وبين تلك التي نراها فيها مندمجة في شخصية واحدة او اكثر من الشخصيات التي تقوم على تكافؤ الضدين. بيد ان من شأن هذه القضية ان تبدو دقيقة لانها قضية فارق في الدرجة وليس في النوع.

ان هذه التكهنات كلها غير نهائية تماما. ولكن بما ان (گريما) يقدم لنا دليلا صغيرا حول الكيفية التي يعمل فيها نموذجه لدى التطبيق، فان المرء لا يستطيع الا ان يعلق الامل من ان توضح الامثلة التي يستنبطها صعوبات النموذج وليس عدم الكفاءة في وضعه موضع التطبيق. ومن شأن المبدأ العام ان يتلخص في انه اذا قدم الشك حول ممثلي اي دور في رواية معينة مشكلة او قرارا يتعلق بالثيمة، فان صعوبة تطبيق النموذج تقوم كدليل لصالحه وليس ضده (حيث النموذج يعين بصورة صحيحة مشكلة ثيمية.) واذا كانت الثيمة واضحة نسبيا ولكنها صعبة التوضيح وفق منظور النموذج، فان هذه الصعوبات تقوم ضد افتراض (گريما). اذ في وسع المرء ان يفترض ما يلي بخصوص رواية (مدام بوفاري):

الفاعل ــ ايما

المحتوى ــ السعادة

المرسل ــ الادب الرومانسي

المرسل اليه ــ ايما

المساعد ــ ليون ورودلف

المعارض ــ چارلز ويونفيل ورودلف

ان الصعوبة في تقرير ما اذا كان يتعين على رودلف (وربما ليون) ان لا يقوما بدوريهما الا كمساعدين او كمساعدين ومعارضين لا تبدو منسجمة مع اية مشكلة في الثيمة في الرواية، ونستطيع ان نقول ببساطة ان (ايما) تحاول العثور على السعادة لدى كل واحد منهم وتفشل في ذلك، الا ان هذا صعب التوضيح وفق منظور نموذج (گريما).

واضح اننا عندما نقوم بقراءة رواية ما، فإننا نستفيد من بعض الفرضيات التي تخص الادوار المكنة. ونحاول ان نقرر في وقت مبكر من الرواية اي الشخصيات يجب ان نوليها جل اهتمامنا وان نعمل على ربط الاخرين بالشخصية الرئيسية وسرعان ما نتوصل الى تحديد هذه الشخصية. ولكن اذا كان الزعم انه حاصل لا شعوريا ملء الادوار الستة هذه، فان المرء يندم جراء انعدام الدليل الذي يبين ان الحالة هي كذلك.

ويحاول تودورف في معرض تحليله (العلاقات الخطرة) ان يستخدم نموذج (گريما) وذلك عن طريق الرغبة والتواصل والمشاركة - وهي المحاور الثلاثة للنموذج الفاعل - باعتبارها تمثل العلاقات الاساسية بين الشخصيات. بل انه استمر في محاولته من اجل تكوين (انظمة فعل) معينة تتحكم في العلاقات الموجودة في هذه الرواية. مثال:

اذا وقع (أ) في غرام (ب) فانه سيعمل على جعل (ب) يقع في غرامه.

اذا اكتشف (أ) انه وقع في غرام (ب) فانه سيسعى الى انكار حبه او اخفائه.

وفي كتابه (النمو في رواية دي كاميرون) يرفض تودورف رفضا صريحا تايبولوجيا الفاعلين الذي يطرحه (گريما). ويستخدم تودورف الجملة كنموذج له (كما هو الحال لدى گريما) ايضا ويحاجج في ان الموضوع النحوي لا يتمتع باية ممتلكات داخلية. ولا يمكن لهذه ان تأتي الا من خلال الربط السريع بالمسند. ويقترح معاملة الشخصيات باعتبارها من اسماء العلم التي ترتبط بها بعض الخصال خلال مجرى السرد. ان الشخصيات ليسوا ابطالا او أوغادا او مساعدين، بل مجرد فاعليين في مجموعة اسانيد تتراكم لدى القاريء اثناء قراءته.

ولا يقدم لنا تودورف اي دليل لدعم وجهة نظره هذه ويتعين على المرء ان يستخلص من هذا ان السؤال المركزي لا يزال قائما: هل اننا اثناء القراءة نقوم فقط بجمع افعال الشخصية الفردية وصفاتها ونستنتج من خلالها مفهوما عن الشخصية والدور ام تقودنا في هذه العملية التوقعات الشكلية حول الادوار التي

يتعين شغلها؟ هل اننا نلاحظ فقط ما تقوم به شخصية ما أم اننا نحاول ان نضعها في القالب الخاص بها؟ ان عدم دقة نموذج (گريما) قد يجعلنا نميل الى اختيار الاجابة الاولى بيد انه من الافضل، وبلا ادنى ريبة ان نأمل بتقديم نموذج افضل للادوار الوظيفية بحيث يساعدنا على اختيار الاجابة الثانية. وكما يلاحظ نورثرب فراي في كتابه (تشريح النقد):

«ان جميع الشخصيات النابضة بالحياة، سواء في الدرامة او الرواية مدينة بتماسكها الى ملاءمة النموذج العادي الذي ينتمي الى وظيفتها الدرامية. والنموذج العادي ليس هو الشخصية، بل ان ضرورته لها تساوي ضرورة العمود الفقري للممثل الذي يؤدي ذلك الدور.»

ان تصنيفات (فراي) التي تبدو اكثر قبولا من تصنيفات (گريما) جرى التوصل اليها مع الاخذ بنظر الاعتبار تعاقب الفصول الاربعة الربيع والصيف والخريف والشتاء.

ففي الكوميديا، على سبيل المثال، هناك التضاد بين شخصين اساسيين: المنتقص من الذات والدجال وهو تضاد يعتبر الحجر الاساس في الفعل الكوميدي، وكذلك بين المهرج والنزق وهو التضاد الذي يستقطب الوضع الكوميدي. ونستطيع من خلال هذه التصنيفات تحديد عدد مختلف من الاشخاص العاديين. الا ان الزعم كما يوضحه (فراي) لا يتمثل في ان كل شخصية في مسرحية اورواية ما تلائم بالضبط احدى هذه التصنيفات، بل تتمثل في ان هذه النماذج توجه احساس الشخصيات وخلقها مما يساعدنا على تشكيل الوضع الكوميدي وبالتالي نعزو لكل واحد منها دورا واضحا.

وعلى الرغم من ان بارت، لا يقدّم لنا تايبولوجيا شاملة كما هو الحال مع فراي، فان مناقشته للشخصية والرمز الدلالي في (اس / زد) تتكيء على العمليات التي من خلالها تتجمع تفاصيل مختلفة اثناء فعل القراءة وتفسر لكي تكوّن الشخصيات. ويلتقط بارت في معرض تحليله للنص البلزاكي من كل جملة او قطعة العناصر التي يمكن النظر اليها باعتبارها اضافة للشخصية وذلك لان رموزنا



■ رولان بارت

(سنننا) الثقافية تساعدنا على استنتاج المضامين الملائمة منها. ولما يجري اخبارنا ان (سارازين) كان في شبابه (يثير الحماس الشديد في مسرحيته) وانه كان في حالة شجار مع رفاقه (اعتاد ان يعض عندما يكون هو الاضعف) فاننا نستطيع ان نهضم هذا (الحماس) وهذا الافراط في (الشدة) باعتبارهما من علائم الشخصية. اما (العض) فيحتاج الى شيء من التفسير: اذ يمكن ان يعالج باعتباره (افراطا) وفق مفهوم القواعد الاصولية للشجار او (انوثة) وفق مفهوم النماذج السايكولوجية والثقافية الاخرى.

«ان القول بان سارازين انسان سلبي وايجابي على التعاقب يعني الزام القاريء بضرورة العثور في شخصيته على شيء لا يعول عليه في الزام نفسه في تسمية هذا الشيء. وهكذا تبدأ عملية التسمية: ان تقرأ يعني ان تكافح من اجل ان تسمي، بل ويعني جعل جمل النص تتعرض لتحول دلالي.»

ـ تشريح النقد ـ

ان مثل هذه التسمية تقريبية وليست اكيدة. اذ ينتقل المرء من اسم الى آخر بقدر ما يلقي النص المزيد من الملامح الدلالية ويدعو المرء الى تجميع هذه الدلالات وتكوينها (ان تعالج الامر من اسم الى اسم مدفوعا بقوة الدلالة) وهذه هي عملية التجميع التي تتضمنها القراءة. عندما ينجح المرء في تسمية سلسلة من النقاط فانه يترتب على ذلك تأسيس نموذج وتشكيل شخصية. وتمثل (سارازين) على سبيل المثال نقطة الالتقاء بين الاضطراب والقدرة الفنية والاستقلال والعنف والافراط والانوثة. ان اسم العلم يزودنا بغطاء ما، وتأكيد على ان هذه السجايا التي تم جمعها من خلال النص يمكن ان تقرن مع بعضها بحيث تشكل وحدة متكاملة اعظم بكثير من كل الاجزاء. «ان اسم العلم يسمح للشخصية ان تعيش خارج الملامح الدلالية التي رغم ذلك تخلقه على نحو كلي.» وهو يساعد القاريء على التسليم بهذا الوجود.

ان عملية اختيار وتنظيم الوحدة الدلالية تتحكم فيها ايديولوجية الشخصية والنماذج المبطنة للتماسك السايكولوجي الذي يشير الى نوع الاشياء الممكنة كصفات للشخصية وكيف ان هذه الصفات تستطيع ان تتعايش جميعها سوية وتكون وحدات متكاملة او على الاقل اي من هذه الصفات تتعايش مع بعضها سوية وبلا صعوبة. وهذه الافكار مستمدة الى حد ما من التجربة اللاادبية بالطبع، الا انه لا ينبغي على المرء ان يقلل من اهمية المدى الذي تعتبر ضمنه اعرافاً ادبية. ان النماذج الذي يقدمها (فراي) على سبيل المثال تعتمد من حيث تماسكها وفاعليتها على حقيقة انها حصيلة ممارسة ادبية وليست تجريبية. ولهذا فانها اكثر انتظاما واستعدادا للاسهام في تقديم المعنى. واذا كانت احدى وظائف الرواية اقناعنا بوجود عقول اخرى، فانه يتعين عليها ان تفيد كمصدر لأفكارنا حول الشخصية. وفي وسع المرء ان يحاجج مع سوليه ان الخطاب الرومانسي قد اصبح حكمتنا الاجتماعية التي لا نعرف قائلها، واداة لاحساسنا بالاخرين، ونماذج نستطيع بواسطتها ان نحولهم الى اشخاص.

ومهما كان دورهم خارج الرواية فان نماذجنا للشخص المتبجح والعاشق الشاب والمساعد الماكر والرجل الحكيم والوغد - وهي نماذج متعددة التكافؤ لها مدى يسمح بالتنوع بالتأكيد - انما هي هياكل ادبية تسهل عملية اختيار الملامح الدلالية لملء او اعطاء معنى لاسم العلم. ونستطيع ان نستخرج ملامح جديدة اثناء قراءتنا ونستنتج ملامح اخرى غيرها لان الشخصية ليست مجرد دمج للملامح بل مجموعة موجهة او غائية ترتكز على نماذج ثقافية.

واذا كان ينبغي علينا ان نفهم سير نظام الرمز الدلالي فاننا نحتاج الى تخطيط اشمل للانماط الادبية العليا التي تقدم الحالات البدائية للتماسك، ولكن حتى في تلك الحالة، فان الرمز سيظل ذا نهاية مفتوحة. فما ان تبدأ الخطوط العامة للشخصية بالظهور اثناء عملية القراءة حتى يصبح في وسع المرء البدء بتركيب النص وفق هذه المفاهيم. وكما يؤكد بارث فان عضو الوحدة الدلالية ليست سوى نقطة البدء بالانتقال، وليس في ميسور أحد أن يتكهن بما يكمن عند نهاية الطريق. اذ يعتمد كل شيء على المستوى الذي يوقف فيه المرء عملية التسمية. الا انه ينبغي

على الاقــل ان يصبــح في الامكــان تحــديــد الاتجـاهـات التي يستطيع فيها المعنىٰ الانطلاق والحالات العامة التقدم.

وهنـا وكمـا هو الحـال في امـاكن اخـرى، فان البنيوية لا تقدم نمـوذجـا متكـامـلا لنظـام ادبي، بل انها من خلال المشاكل التي طرحتها والتركيبات التي حاولت صياغتها تقدم لنا على الاقل اطارا يمكن ان تتحقق فيـه الفكـرة الخاصة حول الرواية باعتبارها شكلا اشاريا. ومن خلال التركيز على الطرق التي تنسجم اوتتعارض مع توقعـاتنـا، فان لحظـات نظـامها واضطرابها ودورها المتداخل في التمييـز والتشـوش، تفتـح الطريق امام نظرية للرواية من شأنها ان تصبـح شرحـا لمتعـة القـراءة وصعوبتها. وبدلاً من ان تكون لدينا الرواية باعتبارها تقليدا ومحاكاة، تصبح لدينا الرواية باعتبارها بناء يعزف على حالات عدة من حالات التنظيم وتساعد القاريء على فهم الوسيلة التي يستطيع بواسطتها ايجاد معنىٰ للعالم

■ هامش المترجم

● تلقى جونـاثـان كلر علومـه في جامعـة هارمزد وكلية سان جون في اكسفورد ومنهـا حصـل على شهادة البكلوريوس فلسفة في الادب المقارن ودكتوراه في اللغـات الحـديثـة. شغل منصب زميل ومدير دراسات في اللغات الحديثة في كليـة سلوين في كمبـردج. وعمـل محـاضـرا في اللغـة الفـرنسيـة في جامعـة اكسفـورد. امـا الآن فهـو بروفسـور في اللغـة الانكليزية والادب المقارن في جامعة كورنول في المملكة المتحدة. من مؤلفاته في النقد الادبي:

1 - Flaubert: the Uses of Uncertainty

2 - Language and style

3 - Saussure

4 - On Deconstruction

5 - Barthes

6 - The Pursuit of signs.

والمقال الذي قدمنا ترجمته هنا عن كتاب كلر الموسوم:

Structuralist Poetics - Structuralism,Linguistic and the study of Literature, London RKP 1975.

الشعراء

▪ محمد الغزي



نحن أسلافنا الأولون وآخر احفادنا نحن
عزّلا ندرأ الموت بالقولِ
والليل بالنجمِ ،
موصولةٌ بحبال السماوات اصواتنا
ولنا الأرض بيت ومنتجعٌ ومقيلْ
فآشتعل أيها القلبُ في فتنةِ الكونِ
واشتعلي أنتِ أيتها الرّوحُ
مازال في الأرض منأى
وفي الليل مُتسعٌ للرحيل
هل تكونُ الممالك غير التي نشتهي،
والمسالك غير التي نقتفي؟

اشتعل أيها القلب في فتنةِ الكون،
وآشتعلي أنت أيتها الروحُ :
جاء البداةُ البعيدونِ، جاء الرعاةُ
ومن قايضوا بالنساء القوافل
جاء صيارفة البحر،
جاء الذين بلوا عجمة الأرض بين أصابعهم
والذين بنوا في الرمال ممالكهم
والذين نضوا عند منحدر الشمس أثوابهُم
والذين استضاؤوا بظلمة أرواحهم
وقراصنة البحر جاؤوا
ومن روضوا بالخيول الأقاليم :

جاء ربابنةُ الفلك، والسابكون المعادن
جاء الهرامسة الأوّلون..
فآشتعل أيها الليلُ وآشتعلي أنتِ أيتها الأرض
مازال في القلب منأى
وفي الروحِ مُتسع للرَّحيل
ماالذي قد أسرَّ النعاةُ إلينا
وفيم أتوا؟
هل هو الموت كان تلبَّد في العظم مِنا
أم الليلُ يستنفرُ الأهل قبل الأوان؟
أنتْ لم تحتكم لنعيّ القبائلِ
لم تستضيء بمصابيحه
كنت أدلجت: لا واقدُ النجم باق
ولا حارس النبع منك قريب
فلماذا إذن ترتدي الروحُ دهشتها
ويضيع حكمتهُ القلبُ؟
هل انه الموتُ قد لابس الروح منا؟
أم العهد كان تفصّم قبل الأوان؟

هذه الأرض غير التي الفتها يداك
وغيرُ الذي ألف الناسُ أنت
غامضاً سوف تبقى، وملتبسا ستكونُ
تجتبي الليل مختباً
وتريبُ العشائر
مُستعجم أنت في ماتريدُ
ومستعجمٌ أنت في ما تقول
فلا احدُ يستبين خبيء يديك
ولا أحد يستدل الطريق إليك

رسوم هناء مال الله

قصة قصيرة

التـــوأمـــان

■ للكاتبة الالمانية سارة كيرشر

■ ترجمة: علي الحلي

■ ولـدت الكـاتبـة الألمـانية سارة كيرش عام ١٩٣٥ في «ليمْلن غيرود» الواقعة في جبال «هارس» الجميلة الشهيـرة . وبعـد تخـرجهـا من المـدرسـة الاعدادية عملت في مصنع للسكر، ثم درست البايولوجيا «علم الاحياء» .

وللفتـرة من ١٩٦٣-١٩٦٥ ، كانت تعـد المحـاضرات في مدينة لايبزغ ومنذ ذلك الحين غدت كاتبـة حرة، تمـد الصحف والمجـلات بنتـاجـاتهـا، دون ان تلتـزم بالعمل كمحررة فيها، بالشعر والقصص القصيـرة وكتب الاطفـال . وهـذه القصـة مستلّة من كتـاب (ثـلاثـون قصـة من المـانيـا الـديمقـراطيـة) وقـد قام بترجمتهـا من الالمانية الى الانكليزية نخبة من ابرز المترجمين والادباء الألمان . وهذه الترجمة مأخوذة عن النص الانكليزي المذكور.

ولدتُ في العشرين من شهر آب عام ١٩٤٤ في «تورغان» بيد انني الآن كنت طفلة غير شرعيـة . ترك ابي امي في مركـز حرج . كان ممثّلا، ولعلها احدى عادات الممثلين .

ماذا حدث بعـدئـذٍ؟ حسنا! كان لي اخ مات في السابعة عشرة من عمره، لم تستطع امي في الحقيقة ان تتغلب على محنتها .

كنت اذهب الى المدرسة هنا في شارع «جيسر» وفي الغالب، كنت اطوف حول البناية بدلاً من الدخول اليها، وقد تحملّت امي بكـل تأكيـد الكثير من المتاعب بسببي، وفي الأسبوع برمت تماما تماما من المدرسة ، فلم استطع معرفة الفرق بين الاعداد الوترية والشفعيـة ، وهكـذا كنت اتظـاهر دوما بانني كنت اعرف كل شيء عنها، وبعد مرور اثنتين وعشرين يوماً . . . اختفيت .

كانت امي تعمـل منـاوبـة مع ثلاث مجمـوعات . وعاشت مع رجل تزوجته مؤخراً، غير انني بلغت العشرين قبل ان اقبل به .

وضعاني في دار للاطفال، وكنت اذهب الى منزلهما أيام نهاية الاسبـوع فقـط، وأحسب ان ذلـك بسبب ان كل هاتيـك المنازل التي كنت اتــردد عليهـا تمنحني انتعـاشـا قليـلا . كنت أود كثيـرا المكـوث في المنـزل، لكنهمـا لم يسمحـا لي بذلك . وبين حين وآخر كنت أنفّس عن مشاعري كثيراً . وأحاول ان ألوم البعض لما حاق بي، غير ان الزمن كان مختلفا فيما بعد .

كنت اقـوم دائمـا بدور رئيس عصـابة . امتلك صوتا مسموعا . وعندما كنت أمارس لعبة التملّص من الذهاب الى المدرسة بدون اذن ، كان ثلاثـة منهم قد خرجـوا معي بعيـدا عن الصداقة النقية .

وعندما ألقي القبض علينا، كان الآخرون قد ربطوا حبلا حول خصري، وسحبوني جراً الى المدرسة.

حسنا. لم أكن أرغب في الذهاب الى المدرسة. كانت تلك الحقيقة كاملة وفي الواقع لم أعرف لماذا.

كنت أشعر بالخيلاء، وانني اكتسبت بعض المعرفة مع العمال الاشتراكيين، الذين كانوا بدائل بالنسبة لي في أصول التدريس، فقد كانوا يرسلونني الى الحلاق ويصحبونني الى المنزل، وأنام في بيوتهم، ويضعون المعاقص في شعري، ولو انني كنت في الحقيقة أقف عند الزاوية اتحدث على نحو مشتت.

في صباح اليوم التالي استيقظت مع شعري الملتف. ترى كيف وجدت عقصات الشعر تنتصب في الزاوية بقصد العقاب؟

كنت دائما الطفلة المدللة لدى المعلم، لكن كثيرا من ذلك الدلال لم يبق في هذه الايام، وعلى اية حال، لا استطيع القول انني كنت في وضع جيد من المسؤولية. فانك لا تستطيع ان تجهر بصوتك عاليا، مثل أي راشد. وماذا حدث بعد ذلك؟

آه.. حسنا! وصلت الى الصف الثامن في المدرسة، ولم اعد اليها ثانية. كنت ابقى دوما في الموقع الوسط بصورة جيدة.

أحببت الرياضة واللغة الألمانية كثيرا. في الرياضة كنت اضطر باستمرار الى ان اعرض للآخرين كيف تقام التمرينات.

وفي الألمانية كنت اضطر الى القراءة بصوت جهوري. كان لزاما عليّ الذهاب الى مدرسة الرياضة، غير انني حصلت على أربع درجات في اللغة الروسية، وأربع اخرى في درس الرياضيات، آه.. حسنا، لم تكن درجاتي بمستوى كفء. ارادوا بعدئذٍ، لي ان اكون طاهية.

حسنا.. من مدرّسة الرياضة الى الطاهية.. كان أمراً لا يطاق، لكن ذلك كان الخيار الوحيد الذي ترك لي مع هذه الدرجات، ومن المحتمل ان أكون خبّازاً عند الضرورة. لكن أحداً منها لم يكن يروق لي. وهكذا تركت المدرسة وحصلت على عمل في دائرة، كمراسل، أحمل خلاصات القضايا من غرفة الى اخرى.

كان قلبي يخفق سريعا عند واجهة كل باب. لم اكن اتجرّأ على الدخول. كان ذلك في مشروع كهربائي، حيث مكثت هناك عامين. في ذلك الوقت كنت ماأزال عند حسن ظن رؤسائي.

لقد علموني كيف اضرب على الآلة الكاتبة، وبعد ذلك، على اية حال، لم يكن هناك مزاح. أرادوا مني ان اجلس في غرفة الطابعة طوال اليوم واضعة الزر الكهربائي في أذني، لكي اطبع، واطبع فقط.. كل ذلك مقابل ٢٧٠ ماركا، ستة عشر عاما و٢٧٠ ماركاً - ذلك ليس لي.

كان لي صديق فيما بعد، ورغبت أن البس بشكل أنيق، لذلك جمعت أسبابي وحصلت على عمل في مصنع كبير لمدة ست سنوات. كنت أشتغل مثل عامل كهربائي ماعدا انني كنت متوسطة المهارة. حاولوا ان يحملوني على الدخول في دورة للعمال المهرة، غير اني قلت انه ينبغي عليّ ان اتعلم جيداً كيف أعزف على البيانو. اني اقدر على ذلك ولكن بصورة سيئة. فلماذا لا يتركونني بسلام. لكنهم كانوا هكذا، لهم اوقات فراغ كثيرة لم تملأ بعد. وفي النهاية تركت نفسي تقتنع بما يرومون.

تحملت المشقات حتى النهاية، ولمدة ثلاثة شهور كاملة بكل جزيئياتها، ومن ثم عندما بلغ الحال الى احد التسويات، تخليت عنها جميعا، فقد كان الوضع مملّا جدا بالنسبة لي، من فرط الوقوف طوال اليوم، أحفظ الأوراق في الملّفات مستخدمة مسطرة حاسبة - لم اكن مهتمة بها أصلا.

لقد أثاروا شجارا كبيرا، وارادوا مني ان اعيد لهم النقود التي دفعوها، غير انني أفلت منهم انذاك، وفوّت الفرصة عليهم.

حسنا.. كما قلت: انني مكثت هناك ست سنوات حتى توقفت تماما لانني كنت حُبلى.

أخذت التوأمين، وهما الآن قد تجاوزا السادسة، ومكثت هناك ثلاث سنوات. كان زوجي يعمل ميكانيكيا، ولمدة ثلاث سنوات كان قد أتخم من سقط المتاع التافه الذي أهملته.

في اليوم التالي، القينا بنظرة على كتبه المدرسية. حسنا. كان الأمر صعباً بالنسبة له كذلك، ولكن، ربما لكونه رجلا، تصوّر ان عليه ان يقوّم عائلة، ولكي يحتمل الآن، عليه ان يتدبر أمره. اما انا - حسنا، فقد فكرت.. آه.. سوف تحصلين على زوج على

اية حال. سيتطلع ال كان يعمل في الجيش لمدة سنة ونصف السنة، وبعد مدة معادلة لها سيولد الاطفال، وأبقى في المنزل ثلاث سنوات.

بالنسبة لي وللطفلين كان وقتا سعيدا، كنا جميعا معا..... حسنا، فقد تلقيت ركلة كبيرة لرؤية الطفلين وقد أصبحا يافعين.

وفي حديقة الحيوان بالمنتزه، في بركة التجذيف. كنت دائما معهما ألعب في صندوق الرمل كالمجنونة، ومن ثم كان التوأمان هناك. كانت النقود شحيحة، لذلك كان عليّ أن أبحث عن عمل. لكن الامر كان اكثر تعقيدا. قبل ذلك كان لزاما عليّ ان اعمل الكثير من الأشغال الفنية واليدوية بالقطعة في منزلي.

عملت بعض أصناف من زخارف عيد الميلاد على ورق الكارتون، وعندما وافى عيد الفصح عملنا قوالب من الشمع ولوّناها، وطرحت حاملات الشموع جانبا والاشياء القريبة. مارسنا خياطة اكياس التبغ على آلة قديمة تقبع في الصالة الكبرى. لم تكن لديّ الفكرة الباهتة حول اي من هذه الامور.

قدم الى المنزل منهمكا من عمله، وكنت ساعتها اشتغل بأكياس التبغ. لم استطع زخرفتها، لذلك ساعدني بنفسه.

ومن ثم كان هناك الحانوت الخاص، الذي حاول صاحبه ان يكسب الربح بطريق الغش، كان لديه عدد من النساء يعمل لصالحه. اخيراً اغلقوا حانوته بسبب التملّص من دفع الضريبة. وكان الحصول على الربح بطريق الغش مفضوحا حقا.

حسنا.. لم أكن قد بددت ما اكتنزته بتلك الطريقة. فالمنزل تتصاعد منه عفونة الشمع اكثر من الدهان، وبالنسبة لي كان سحب هاتيك الصناديق الثقيلة من الرصاص، والامساك بالمغرفة التي كنا نستخدمها عشية رأس السنة الجديدة لتنقية الرصاص بعد الصهر فوق الموقد الغازي ـ لقد كانت جميعها بدائية.

كما قلت، ان ذلك الشخص كان ملزما بغلق حانوته. سلّمنا كل ما فيه بقائمة قدرها خمسون ماركاً. وكنت ثانية هنالك، وهكذا ذهبت للعمل في دائرة البريد وكان الوقت يدنو من عيد الميلاد، وغدت النقود نادرة الى حد كبير. كان ذلك اكبر عمل جنوني فعلته في حياتي. سحب الأكياس الثقيلة التي بعث بها الغربيون الى الشرقيين وبالعكس على شاحنات مقفلة، ومن ثم تكديسها في أكوام.

كنت أعمل هناك في الليالي، من الساعة السابعة الى الحادية عشرة مساءً. وقبل ذلك كنت أمضي الوقت من النهار مع الطفلين، وكنت أشعر انني احتضر حين اذهب الى العمل.

كانت النسوة معي في سن الاربعين والخمسين، لكنهنّ يعرفن جميع الحيل. اني لأخبرك بانهن يبدون مثل كيس من السمنت عبر الغبار الذي يرسلنه، وما يرتدينه كن يجمعن هاتيك الأكياس وكأنها قطعة صغيرة من حلوى شبيهة بالقطن المندوف. اما بالنسبة لي، كقليلة الخبرة، فقد بقيت على احتضاني تلك الاشياء أكثر من تحريكها من مكانها. عملت ذلك لأسابيع ثلاثة. بعدئذ كانت بعض اللواتي ممن يقضين اوقات فراغهن في دور الحضانة قد أبلغن دائرة العمل، فارسلت البعض من دائرة الموظفين الى منزلي للاستفسار عما اذا كنت أرغب في العمل لديهن.

كنت مسرورة تماما أن يأتي أحد. لم يكن هناك عمل عرضنه عليّ، بل الخياطة طوال اليوم، وكانت لديّ الكفاية من اكياس التبغ.

وهكذا ذهبت الى المستودع، حين تعلّق هناك البذلات والجاكيتات والمعاطف على قضبان حديدية ـ والشغل بالقطعة: آه.. حسناً.. فكرت ان كل ما ينبغي عمله ان اعلق سترة، ومن ثم اكتب على حاشيتها، وتبقى ثلثمائة وخمسين ماركا خارج مدار الخطر والبلاء، لكن عليك ان تعمل مثل حصان.

مقابل المعطف تحصل على «بفنج واحد»، وللبذلة على بفنجين. وكانت تلك النسوة يجمعن دائما عشر بذلات على سواعدهن في وقت واحد. لكن حاول ان ترفعها. انها ثقيلة الى حد ما، عشر بذلات مرة واحدة على الحمالات وكلها في اتجاه واحد. دوي! على القضيب. عشر أخريات، دوي!.. كنت على وشك ان أعلق نفسي على هذه الأشياء. اما الآخرون فقد ظنوا بانني كسولة بشكل واضح.

لم استطع عملها، تلك هي الحقيقة. وكانت النسوة يكدحن دونما توقف. وكان عليك ان تغرز البطاقات المطبوعة من أجل

الاثمان، الاحجام، طوال القامة، الاقل عرضاً، والاشياء الغريبة.

وعليك بعد ذلك ان تلصق التذاكر عليها، اي نوع من التصدير، اي صنف من الاستيراد، ارسلت مؤسستا «نيكرمان» و«أوتو» للنقليات بالبريد الحمّالات ـ الأشياء التي على هذه النسوة ان تحفظها في رؤوسهن، وكلها مقابل ثلثمائة مارك!

قلت: هل انت مخبولة، تعتصرين أحشاءك مقابل حفنة من البفنجات؟

اذن.. سيري ببطء، فسيرين انهن بحاجة اليك، وسيعطونك اكثر، لكنهن كنّ حمّالات حقيقية.

اما صغريات النساء اللواتي ذهبن الى هناك بقصد التعلّم فقد كن مختلفات عن الأخريات. جلسن وقلن: لن نفعل ذلك. اما انا فقد اضطررت لان اعمل.

اشتغلت هناك لمدة ستة اشهر، ولم استطع التصور لماذا حافظت النسوة الأكبر مني سناً على الكدح بالطريقة التي يفعلنها.

ان عملي الآن يمثل الشغل بالقطعة ايضا. واذا قدر لي حقا ان اعمل بدون انقطاع، فان علي ان ادفع في بعض الأحايين تسعة ماركات الى نقابة العمال كدين مستحق، على الأقل انها تستحق العناء. أليست كذلك؟

لكن في ذلك المكان ـ وبالاضافة الى انني كنت غير مقدَّرة بنظر تلك النسوة الأكثر سنا مني منذ البداية.

كان لديهن الكثير مما يقمن به، الانسلال والحوم، غير انني لو إتكأت على احد تلك القضبان، لأمسكن بي كل مرة: آه.. انظرن، ان تلك الفتاة (باير) تتكاسل ثانية، لكنني لم اكن كسولة، بل لم استطع القيام به.

أردن ان يضعنني في المكتب، بيد ان ذلك سيعني نهاية المقلاة في لهب النار. حسنا، في اللحظة المواتية وردت رسالة من المصنع الذي اعمل فيه الآن. لم يكونوا على علم بانني حصلت على عمل. كانوا يستفسرون عما اذا كنت غير مرتاحة لأعمل بصفة ضابطة تكييف. كنت ممتنة مرة اخرى ـ أوه! اي حظٍ هذه فرصة حياتي، وهذه المرة يكون الأمر الحقيقي.

جمعت نقودا لا بأس بها. في بعض الاحيان اصطحب معي للمنزل سبعمائة أو ثمانمائة مارك. كنت أنظّم مراحل النقل، وفي الاغلب من أجل اشارات المرور الضوئية.

احيانا نسمع صوتا من الفرقعة في الصندوق لكنها.. أنا. انه لعمل أخرق مقرف عليك ان تضع زنة غرامين تتباعد اقل من مليمتر واحد عن الاخرى.

وكل عملي هذا.. بالقطعة. هناك معيار ايضا. أربع دقائق لكل قطعة. اني أعد لغاية ٢٠٠٪ يومياً. لقد تحسنت كثيرا. كان ينبغي ان أدبر ١١٠، لكنني اعددت ٢٢٠، وفي بعض الأحيان ٢٥٠، لكن الأمر ليس سهلا. وفي الحقيقة لم يكن كذلك.

في البداية كان من الصعب ان تصل الى المعدل الاحصائي. أخيرا عدت الى البيت بحصيلة ٤٠، قل اني دبرت ٤٠، ومن ثم سأقهر المعيار. كنت سعيدة حين رأيت الفتيات اللواتي بجانبي يعملن ١١٥. أصبح الأمر مسألة شرف.

أنت تبدأ في العادة بالاشتغال على نطاق ضيق، وفي حالة اكتشافه تكون قد أفلحت على الاقل، في الوقت الذي اعدت الفتاة التي تقف خلفك ٢٠٠.

عندما كنت أعود الى منزلي كل مساء خلال الأسابيع الأولى، كنت أحصل على النقود. أجل لكنني كنت خائرة القوى. كان عليه ان ينجز عمل البيت بكامله، كنت أرتمي باسترخاء فوق الاريكة مثل ملكة سبأ. كنت منهكة.

وكان عليّ ان اصطحب الطفلين من روضتهما، وأجرّهما خلفي الى المنزل، وحين يثرثران ويهذران، لم افكر في شيء آخر سوى الذهاب الى الفراش. قدّم لي كوباً من القهوة وأنا على الاريكة، ولكي يجعلني أحسّ بصورة أفضل.. انجز كل شيء. كان الأمر بالنسبة لي اكثر مما ينبغي. ومن ثم لكي يبلغ الأمر ذروته، مرض أحد التوأمين بالتهاب ذات السحايا.

كانت ترى الخنافس والعقارب الخضراء باستمرار. وكان ذلك شيئاً مخيفا حقا. وعندما خرجت من المستشفى. كان التوأم الآخر قد سقط في براثن اليرقات. وكان ذلك أمرا لا يحتمل. ومنذ ذلك الوقت والى الآن اعمل بمعدل أنصاف الأيام، وأشعر بتحسن أكثر.

وبسبب معرفتي الأكيدة، بانني استطيع المغادرة وقت الغداء، فان ما أحصل عليه من نقود، كافٍ لتغطية مصاريف الطفلين.

ذلك كان الطريق، اذا لم اكن قد تعلمت حقا أي شيء آخر.

معك. مثل مرتزق طليق، ليس الأمر سهلا هو الآخر - احقا كذلك؟

ومع ان الناس يفكرون دوما، وان اولئك المثقفين في وضع حسن، الّا انهم يكدسون المال. لكن ليسوا جميعا كذلك كما أظن.

هنا اخبرك عن متاعب نقودي. ولست نفسك بأحسن حال.

اعتدت كتابة الشعر أيضا. وكان لديّ توق شديد لذلك النوع من الشيء لبرهة من الزمن. وكان يثني دائما على ما اقوم به، عندما أقرأ ذلك الركام من الكلام اليوم - المواضيع الكثيرة الهزل، أغاني الأطفال.

غير انها في هاتيك الأيام الخوالي كانت تعني شيئا ما بالنسبة لي. وفي بعض الأحيان كنت احتفظ بدفتر يوميات - كانت تلك هواية أخرى. واحتفظ بنوع من التقويم بصورة منتظمة ايضا، غير اني أسجل باختصار ملاحظات قصيرة ولا أدوّن جميع أفكاري ومشاعري.

وبعد مضي وقت نلقي سوية نظرة عليها، ومن ثم نقهقه معاً.

ذات مرة اشترينا الهمستر (من القوارض كالجرذي)، وبعد مرور اسبوع مات. ماذا كان يُسمّى ثانية؟ ويقول هناك: «أب» وفي الحقيقة لقد نسينا كل شيء حوله. ولبرهة دوّنت كل شيء حول الطفلين.

ونفكر انا والتوأمان دائما. بالنسبة لي لم يكن لي اطفال منذ سنوات. وبعدئذ كان هناك توأمان مرة واحدة. كنت احلق عاليا في السحب. دونت كتاباتهما الأولى، عباراتهما الأولى. لكن كما قلت، بعد مضي زمن، فانك لا تستطيع المحافظة عليهما بصورة جيدة.

احتفظ الآن برسوماتهما، وألصقها على الجدار. انهما يحبان الرسم كما انهما مولعان بالموسيقى كذلك - واذا قدمت اليهما آلة النفخ الموسيقية (الهارمونيكا) فانهما يشرعان بعزف جميع الاغاني التي يعرفانها.

في اليوم التالي ذهبنا الى معرض للطيور. وكان هناك جهاز بيانو قديم. كشفت عن غطائه، ثم جلست طفلتي الى جواره وراحت تعزف «ALLe meine Entchen» قطعة شوبان المشهورة.

أبديت استغرابي أمامها، على الرغم من انها كانتْ قطعة شوبان. لست ذكية بما فيه الكفاية بالنسبة لذلك. مع انني أود ان أكون كذلك.

كنا في الغالب نصغي الى الموسيقى، ويمكنك ان ترى الاعداد الكثيرة من الأسطوانات التي نملكها.

بالمناسبة، انها كالآتي - ان مسلكه يصبح مسلكي أيضا أخيراً جلب معه الى المنزل اسطوانة لبيتهوفن. قلت: أوّه يارجل، انك تتحول الآن الى بيتهوفن، حسناً، انه يعني شيئا. لم نكن قد استمعنا الى ذلك النوع من الموسيقى من قبل.

في الغالب.. الآن.. تشايكوفسكي، ومن قبل «رقصة الاوزات الصغيرة» ثم أتى الى المنزل مع بيتهوفن. دونك سيلا من هذا.. وكان يقف هناك في وسط الغرفة تماما، وجهاز الستريو الى جانبه، بينما كنت مع الطفلين نتنقّل من مكان الى آخر. وبطريقة أو بأخرى كان لدي الكثير من الكتب.

وذات يوم عندما كنت مريضة في البيت، انتزعت اسطوانة بيتهوفن في الخفاء وأصغيت اليها كلها بنفسي. أوه. وبعدئذ تولعت بها بشكل مثير، وكنت في الواقع على استعداد لذلك. حسنا. والآن نمتلك مجموعة من السمفونيات وكونسرتات البيانو. كلها بدأت بميل غير مؤذ، كان ينفق مصرف جيبه على بيتهوفن فجأة آسراً الى حد كبير. وفي كل يوم نقبض فيه أجرنا كان ينفق مصرف جيبه على بيتهوفن.

لا اتذكر ماذا كان يفعل مع مصروف جيبه من قبل. آه. نعم. كان معتاداً على شراء الاشرطة. في البداية ذهبنا الى سماع موسيقى الجاز.

والآن لديه فصل التذاكر من اجل الكونسرتات، لذلك كنا نذهب الى سماعها الآن وفيما بعد.

كنا نقوم باشياء كثيرة. نذهب الى المتاحف. وأنا أحب الآثار.

كنت في الحقيقة مسرورة، ربما لانني افتقدت الى ذلك حين كنت طفلة.

ينبغي على الاطفال ان يعتادوا على مثل هذه الأمور منذ البداية. ليس كما كانوا يفعلون معنا في المنزل: في كل وقت نجد مجالاً لفتح الراديو، كانوا يقولون: اسكتوا هذا العواء.

ان العشاء في ايام الاحاد.. احتفال حقيقي بالنسبة لنا. نشعل الشموع، نضع أغطية المناضد، مناديل الطعام. نحبها بتلك الطريقة. يجلس طفل الى جانبي، والاخر الى جواره. الكل مبتهج، لان الجميع في العادة محمّر الخدين ومن ثم يضع احدى السمفونيات. كل يوم نختار اسطوانة معينة.

وفي بعض الاحيان.. موزارت، ثم نسرع جميعا في التهام الاكل الى حد ما، تلك كانت الحقيقة، وان الطفلين كانا يجدان ذلك امراً طبيعياً تماماً.

الان، ولانني اشتعل خلال أنصاف الأيام، فانني اجد الفرصة للاسترخاء مع كتاب اقرأه. انني معجبة جداً بفكتور هوغو. ان اوصافه لساحرة حقاً وانك تستلزم الحاجة الى ساعة واحدة للصفحات الثلاث الاولى.

بيد انه ذات يوم شدني الميل اليه، وبدأ قلبي يخفق حقاً، وكنت مهتاجة كثيراً، ورحت اقرأ عليه بعض الاجزاء بصوت عالٍ. قلت: فكري مليا. ثم يبدو الامر بسيطا وانت تقدرين على التعبير عنه بمنتهى الجمالية.

غير ان كل هذا بدأ معي فقط عندما عرفته. وكان لديه الطفلان. قبل ذلك كنت اكثر انحيازا لموقف واحد.

في سن السادسة عشرة والسابعة عشرة. لم يكن لدي شيء افعله سوى مضغ «العلك» والاولاد يقاسون بمقدرتهم العقلية. ذلك ماكان فعلا. لم افكر مطلقا ببيتهوفن. وهكذا ترى انني اعرفه الآن جيداً. وبالنسبة له فقد كنت افضل واكثر جمالاً من اية امراة اخرى على سطح الارض.

ولم اكن حتى على استعداد للنهوض قبل الساعة العاشرة في ايام الأحاد. انني كسولة. يسحب بعد ذلك الستائر بكل عناية. يعزف شيئاً من الموسيقى بكل خفة. يصافحني بلطف ويجلب لي طبقاً كبيراً من الفطور، صنع له قوائم، وفي وسطه رسم قلباً كبيرا احمر، وآخر صغيراً، في كل زاوية منه، كان قد عمل ذلك كله بنفسه، بكل محبة. لم يكن موهوبا في الرسم، لكنه رائع.

كان يضع الفطور قبالتي، بينما انسل من الأسفل الى الاعلى باتجاه الصينية، وابدأ بالأكل. وبعدها أدع نفسي تسترخي ثانية لنصف ساعة أو ما يقرب من ذلك. ثم أنام، في حين يتسلّى في المطبخ، ويشرع بالتحضير للشواء او غيره.

لم أستطع ان اكون افضل من ذلك الحال.

كانت امي قد اعتادت القول في البداية: ماذا ترين فيه؟ انه نحيل. في تلك الايام كانت السراويل الضيقة الزيَّ السائد. وكان يلبس تلك الانواع من الأنابيب. وظننت انها انيقة، صلبة، ومخططة.

وكان مايزال اكثر نحافة من قبل. ولم يكن شعره طويلا مثلما عليه الآن. حسنا.. لم تقل مطلقا اي شيء الآن. افترض بعد عشر سنوات من الزواج ان امي ادركت، انه لا الشعر ولا السراويل، تؤخذ حقا بعين الاعتبار.

ألحياة المسرحية في العراق ١٩٢١ ـ ١٩٥٨

▪ احمد فياض المفرجي

يقع هذا البحث بين عامي ١٩٢١ ـ ١٩٥٨ حيث ساد نظام جديد إثر إنسلاخ العراق عن الامبراطورية العثمانية، التي فتكت بها الامراض السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقصمت ظهرها غزوات الاوربيين الباحثين عن الثروة والاسواق.

إبتدأت هذه الفترة، بتنصيب فيصل الاول ملكاً على العراق، إمتد عهده حتى وفاته عام ١٩٣٣، حيث خلفه ولده الملك غازي الذي أغتيل في نيسان ١٩٣٩، ومنذ هذا العام ولغاية ١٩٥٣ حل عبدالأله وصياً على العرش، الى ان تم تنصيب فيصل الثاني ملكاً على العراق، وخلال الفترة ١٩٢١ ـ ١٩٥٨ ألفت ٥٨ حكومة، كان لكل منها برنامج خاص، لا يستمد من الذي سبقه سوى الولاء للعرش وللأجنبي. وغالباً ما كانت مفردات كل منهاج وزاري تتعارض مع مثيلاتها في المناهج السابقة، ليس في السياسة العامة وحدها، وأنما في الميادين المختلفة الاخرى، كالموقف من الثقافة والتربية والصحافة.

وخلال هذه الفترة ظهرت في العراق أحزاب عديدة وجمعيات، وقامت إنتفاضات ووثبات، ومحاولات جريئة لابدال نظام الحكم، جميعها كانت تعبر عن حركة التجديد والتقدم التي رهصت في رحم المجتمع العراقي، قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨. كما ان السنوات التي سبقت هذه الثورة قد شهدت تكوين المؤسسات الادارية والصحية والتربوية، وكذلك تشريع القوانين وأصدار الانظمة واللوائح والتعليمات التي أقتضتها طبيعة تأسيس ما سمي بـ «الحكم الوطني» او «الحكم الاهلي» والتي كانت غائبة او مفتقدة طوال الفترة السابقة، التي إستغرقها الحكم العثماني وعهد الاحتلال.

في إطار هذا الواقع السياسي الذي كان سائداً في العراق، نستعرض في هذا البحث مسيرة النشاط المسرحي، على مدى سبعة وثلاثين عاماً، جاءت في أعقاب أربعة عقود من النشاط المسرحي، إحتوتها الفترة السابقة (١٨٨٠ ـ ١٩٢١) [١] التي شهدت عروضاً ذات طابع تربوي وعظي، كانت المدارس تتولى تقديمها، إضافة الى ما حققته الجمعيات القومية والنوادي الثقافية، التي كانت قائمة قبل ظهور الحكم الوطني [٢].

إن هذا البحث، يسعى الى جمع المعلومات التي تؤرخ سياقات حركة المسرح في العراق، خلال سنوات (١٩٢١ ـ ١٩٥٨) بوقائعها وعناصرها الفنية المتنوعة، وتصميمها على المعنيين بالفن المسرحي، من جمهور وفنانين وباحثين، بغية الاطلاع عليها والافادة منها، كل حسب تخصصه، أو الموقع الذي يتعامل منه مع هذه الظاهرة الفنية التي ترتبط مع مجمل الظواهر الاجتماعية السائدة، وتتفاعل معها طردياً.

وفي هذا السياق، لابد من القول، إن المعلومات التي يتضمنها البحث، لا تمثل الانشطة المسرحية كلها، المتحققة

إثناء الفترة التي نستعرض، فقد شهدت سنوات ١٩٢١ ـ ١٩٥٨ عروضاً كثيرة، وظهرت عشرات الفرق التمثيلية، برزت فيها أسماء ليس من اليسير حصرها، ومازال العديد منها، حياً يرزق ويعمل بحيوية دافقة عملاً وإنتاجاً.

ولغرض رسم صورة مقبولة للحياة المسرحية في العراق، خلال هذه الفترة، كان لابد من الوقوف عند مكوناتها، إبتداء من موقف الدولة إزاء الظاهرة المسرحية، وتجوالاً في ميادينها المختلفة، الاجتماعية منها والادبية والفنية.

وقد ساعدنا على تحقيق ذلك الوثائق الغزيرة التي توافرت عن هذه الفترة، كان أبرزها تواصل حياة الفنانين الرواد، الذين أثروا في الحياة المسرحية، وأسهموا بشكل فاعل في بناء مؤسساتها، مثل الفرق والجمعيات وفرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة ببغداد.

وكان للصحف والمجلات الصادرة خلال الفترة التي نؤرخ لها دور واسع في الكشف عن وقائع النشاط المسرحي، عبر ما كانت تنشره من أخبار ومتابعات ونقد، إضافة الى ما صدر من مجلات فنية، سنأتي اليها فيما بعد، مشيرين الى أسمائها ومعرفين بدورها.

ولعل الاهم مما تقدم في هذا المجال، وأبرزه، تلك الوثائق الاصلية المودعة لدى الدوائر الرسمية المختصة، كوزارة الداخلية ووزارة الشؤون الاجتماعية وأمانة العاصمة والمحافظات (المتصرفيات سابقاً) وهي الجهات التي كانت تدير الحياة المسرحية وتشرف على نشاطاتها.

ولا نغفل أيضاً ان المكتبات العامة والخاصة المعروفة في العراق، قد أحتوت العديد من الاصدارات المسرحية التي ضمت النصوص المؤلفة والمترجمة، والتي عرض الكثير منها على خشبات المسارح.

إن هذه الوقائق وغيرها من المصادر والمراجع التي تؤرخ الحياة المسرحية في العراق هي الان مودعة في «شعبة التوثيق المسرحي» في المؤسسة العامة للسينما والمسرح، التي وفقت في ان تكون خير مكان يأتي إليه الباحثون والدارسون، لأنجاز



■ يوسف العاني

رسائلهم خلال اسابيع قليلة، بعد ان كانت هذه العملية تستغرق أشهراً عديدة، وتتطلب جهوداً مضنية.

وقبل ان نأتي الى مكونات النشاط المسرحي ومستلزماته، نشير الى ان وقائع هذا النشاط، لم تكن متماثلة في إنجازاتها وحركتها، بل هي جرت في سياق، كان يتسع ويتصاعد ويتوظف بأتجاه الأرقى كلما دخلت عقداً جديداً، حيث بلغت حركة المسرح في العراق سن النضج، بعد عودة الفنان حقي الشبلي من باريس وتأسيس فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة ببغداد، وتكوين الفرق الثلاث (الشعبية)، و (الحديث) و (الحر).

وهذا ما سنكشف عنه في المفردات التالية للحياة المسرحية في العراق، على مدار الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢١ ـ ١٩٨٥.

■ الدولة والمسرح

عند قيام الدولة الحديثة (الحكم الاهلي) بتنصيب فيصل الاول ملكاً على العراق، تواصل العمل بالقوانين والتشريعات التي كانت قائمة في العهد العثماني وفي عهد الاحتلال البريطاني. ولم يكن بينها ما كان يسمح بأجازة الفرق التمثيلية والجمعيات الفنية، او يولي إهتماماً للنشاطات الابداعية المختلفة.

وقد صدر اول قانون للجمعيات برقم ٤٥ عام ١٩٢٢، وبموجبه تمت اجازة الفرق التمثيلية، التي تكاثرت واتسع نشاطها خلال غقدي العشرينات والثلاثينات. مما أضطر الدولة الى إصدار اللوائح والتعليمات وأتخاذ الاجراءات اللازمة لتنظيم الحياة المسرحية. ومن ذلك تشكيل (لجنةفحص الروايات) في أيلول ١٩٤٠ من السادة كمال ابراهيم وعبدالملك الامين وحقي الشبلي.

وفي تشرين اول ١٩٤٠ أصدرت وزارة العمل والشؤون الاجتماعية كتاباً طلبت فيه من جميع الفرق التمثيلية.. (تقديم الروايات التي تريد تمثيلها الى الوزارة للنظر فيها من قبل اللجنة المختصة، ولا يسمح لأي فرقة بالتمثيل بعد الان، ما لم تكن لديها أجازة من وزارة الداخلية، كما انه لا يجوز ان تقوم هذه الفرق برحلات في انحاء العراق مالم تقدم طلباً الى وزارة الشؤون الاجتماعية لتنظر لجنة فحص الروايات التمثيلية في امر صلاحية الروايات المراد تمثيلها وكفاءة اعضاء الفرقة الذين سيقومون بالرحلة خارج مدينة بغداد..)

وفي عام ١٩٤٦، أصدرت وزارة الشؤون الاجتماعية قراراً، إستثنت بموجبه (الروايات التمثيلية التي يقوم بتمثيلها طلاب المدارس في مدراسهم) من الاجازة، وقررت ان تفحص هذه الروايات (.. من قبل موظفين ذوي خبرة في وزارة المعارف على ان يراعى في تمثيلها النواحي التهذيبية والثقافية والاجتماعية)، وطلبت وزارة الشؤون من وزارة المعارف (توضيح الأمر الى متصرفي الألوية ومدراء المعارف لمراعاة هذه الجهة..)

وفي عام ١٩٤٧ كتبت وزارة الشؤون الاجتماعية الى كافة الجمعيات والفرق الفنية في العراق، طالبة تزويدها (.. بمعلومات عن مقدار نشاطها، وعن المكان الذي تتخذه مقراً لها، وعن كل ما يتعلق بها خلال ١٥ يوماً، والا فستعتبر الاجازة الممنوحة للجمعية او الفرقة المخالفة ملغاة بعد هذه المدة.)

وتعقيباً على هذه الاجراءات التي تتخذها وزارة الشؤون الأجتماعية، كتب «فتى الوادي» بجريدة العالم العربي[٤] كلمة جاء فيها:

(.. ويظهر من هذا ان الوزارة بدأت تهتم بالتمثيل بصورة جدية، ومادام الامر كذلك، فأننا نلفت انظار الوزارة الموقرة الى الاهتمام بأنشاء مرسح محلي، لكي تستطيع هذه الفرق والجمعيات تمثيل رواياتها في المستقبل على مرسح فني يليق بكرامة هذا الفن الجميل، كما أن وجوده يشجع الناس على مشاهدة الروايات التي بدأوا عنها ينصرفون، لانها تمثل في الملاهي حيث السكر والعربدة والهرج والمرج.)

وكانت وزارة الشؤون الاجتماعية قد اصدرت تعليمات قبل بضع سنوات (١٩٤١) من هذه الدعوة التي أشار إليها «فتى الوادي» جاء في مادتها السادسة (.. لا يجوز مطلقاً إشراك أجواق الرقص في الحفلات التمثيلية وعدم إلقاء الأغاني والمنلوكات المبتذلة، ويجب إختيار القطع الموسيقية والغنائية الراقية، والاناشيد والمنلوكات الوطنية والقومية والاجتماعية، وحسن إختيار النصوص الهزلية الخالية من الالفاظ البذيئة التي لا تتفق والمسرح الادبي، ولا يجوز بتاتاً المبالغة في الدعاية، وأعطاء ألقاب للممثلين والممثلات دون التأكد من خدماتهم ومؤهلاتهم الفنية.)

ومن مظاهر علاقة الدولة بالمسرح، خلال هذه الفترة، سعي وزارة المعارف لتأسيس فرقة وطنية للتمثيل، لكن هذه الدعوة لم تتحقق، على الرغم من الاستجابة التي لقيتها في المجتمع المسرحي، منذ الاعلان عنها اواسط الثلاثينات، وحتى منتصف الثلاثينات حيث تكررت الدعوة من قبل الفنان حقي الشبلي رئيس فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة الذي نادى به مرات عدة، وخطا من أجل تحققها خطوات تنفيذية، ومن ذلك، إتصاله بالفنان الكبير زكي طليمات والاستعانة بخبرته، وتجربة الفرقة القومية المصرية بما في ذلك الاطلاع على نظام هذه الفرقة.

ان القوانين والانظمة والتعليمات التي اصدرتها الدولة خلال سنوات فترة البحث لم تكن هي الوجه الحقيقي للحكومات المتعاقبة، فقد اصدرت هذه السلطات نفسها قرارات خاصة شملت بموجبها النشاط المسرحي والفنانين الى ما تعرضت له

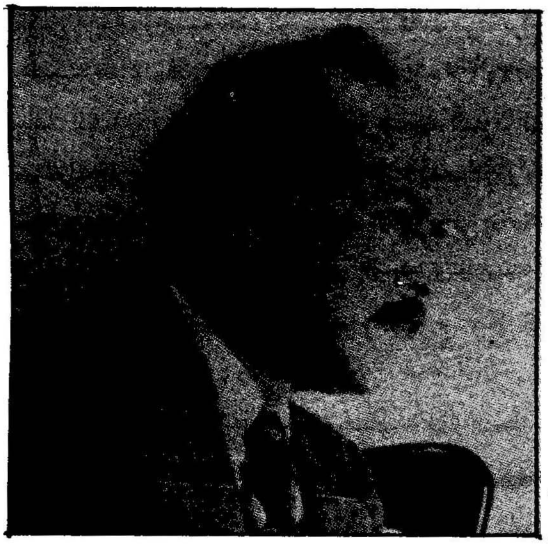
عموم الحركة الوطنية من قمع وتعسف وأضطهاد، ومن ذلك، إيقاف بعض العروض المسرحية وأعتقال الممثلين، وسحب إجازات الفرق، مثل سحب إجازة فرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح الحر، ونفي الفنان جاسم العبودي الى قرية نائية عام ١٩٥٦، مع تلك الجمهرة من الفنانين والمثقفين الذين رفعوا مذكرة الى السلطة القائمة في ذلك الوقت إحتجاجاً على موقفها من العدوان الاستعماري الصهيوني على الشقيقة مصر، كان من بين الفنانين الذين اعتقلوا ونفوا الفنان يوسف العاني.(٥)

■ الفرق التمثيلية

كانت اول جمعيـة فنيـة تحصـل على اجازة من الـدولـة، وبموجب القـانـون، هي «جمعيـة التمثيـل العـربي» التي كونها محمد خالص الملا حمادي إثر صدور اول قانون للجمعيات بعد إنسلاخ العراق عن الامبراطورية العثمانية.

وتبعت الجمعيـة المـذكـورة، جمعيـات وفـرق عديدة أبرزها خلال العقدين ١٩٢١ - ١٩٤٠، كانت «الفرقة التمثيلية الوطنية» التي شكلها في نيسـان ١٩٢٧ الفنـان الكبير حقي رشيد الشبلي (١٩١٣ - ١٩٨٥)، وقد حددت هذه الفرقة الغاية من تأسيسها في المادة الثانية من نظامها التي جاء فيها (. . ممارسة التمثيل باللغة العـربيـة الفصحى ونشر الـروح القـومية والاصلاح الاجتماعي) وأشارت المادة الثالثة الى ان الفرقة تتوسل لتحقيق اغراضها هذه (. . بتمثيل الروايات الوطنية والاجتماعية والتاريخية).

ومن الفـرق التمثيليـة التي عملت في عقـد العشرينات، تلك الفـرقـة التي كانت تعمـل بأسم «منتـدى التهـذيب» التي قدمت مسرحية «غفران الامير» يوم الاربعاء ٢٥ تموز ١٩٢٣، وقد شارك في الحفل الشاعر معروف الرصافي بقصيدة وألقيت خطبة من قبل الصحـافيـة العـراقية الرائدة بولينا حسون، وهذا تقليد كان سائدا حتى اواخـر الاربعينات، حيث تلقى القصـائـد والخطب وتقـدم الاغاني والمنلوجات وتعزف القطع الموسيقية قبل عرض الرواية - المسرحية - وبين فصولها.



■ صفاء مصطفى

وخـلال العقـد نفسه عملت «الفـرقة العصرية التمثيلية» التي كونهـا محـي الـدين محمـد، عام ١٩٢٩، ومن هذه الفـرق والجمعيـات «جمعيـة إحياء الفن في بغداد» التي أفاضت بالوعود الـراميـة الى (فتـح لجـان وفـروع للتمثيـل والموسيقى والرياضة البدنية والتصوير والخطابة، وأذا ما نجحت الجمعية في اعمالها، فأنها سترسل على نفقتها أشخاصاً الى معاهد أوربا الفنية.)

في العقـد التـالي «الثـلاثينـات» شكلت فرق عدة، منهـا فرقة المعهد العلمي برئاسة عبدالمجيد البشري، وعند إغلاق المعهد أبدل إسم الفرقة بـ«الفرقة العربية التمثيلية» وأنتسب إليها كل من صفاء مصطفى وأسماعيل حقي وفائق حسن - الرسام المعروف - وقـد نشطت هذه الفـرقـة في المجـال المـدرسي، وكـانت أحياناً تعرض بعض مسرحياتها على مسارح دور السينما. واقترنت هذه الفرقة فيما بعد بأسم الفنان المعروف يحي فايق.

ومن هذه الفرق «جمعية أنصار التمثيل» التي أجيزت في اليوم الثلاثين من عام ١٩٣٤ بأسم موقع طلب الاجازة عبدالله العزاوي الـذي أنتخب رئيسـاً للجمعيـة، وعمل معه فوزي محسن الامين وسليم بطي وأحمـد حقي وعبدالحميد كاظم وعبدالمجيد عباس وحنـا بطـرس ومن نتـاجـات هذه الفـرقـة «الجمعيـة» مسرحيات «المساكين» و «وحيدة» و «مجنون ليلى» و «عبدالرحمن الناصر» و

«قاتل أخيه» وجميع هذه المسرحيات كانت من اخراج رئيس الجمعية الفنان عبدالله العزاوي، الذي عين عام ١٩٤١ مساعداً لمرشد الخطابة والتمثيل في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة. وخلال الاربعينات مثل في فلمي «عليا وعصام» و «ليلى في العراق»، ومنذ عام ١٩٥٠ عمل عبدالله العزاوي في إذاعة بغداد، وأشتهر بأخراجه لأغلب التمثيليات التي كانت تقدم من الاذاعة التي إنتقل منها الى مصلحة السينما والمسرح، وظل فيها حتى رحيله أواخر الستينات.

ومع «الفرقة العربية التمثيلية» و «جمعية انصار التمثيل» كانت هناك أيضاً «فرقة بابل للتمثيل» التي أدارها محمود شوكت الذي عمل في الصحافة فيما بعد، واقترن أسمه بجريدته «الثبات».

وقد تعاونت هذه الفرق الثلاث خلال النصف الثاني من الثلاثينات ولتماثل مناهجها ولسعة العلاقة التي قامت بينها، اندمجت الفرق المذكورة في فرقة واحدة دعيت بـ«الاتحاد الثلاثي» الا ان هذا الاتحاد سرعان ما أنفرط عقده، بعد بضعة أشهر، جراء خلافات ثانوية وقعت بين الاطراف المتعاقدة، وعادت كل فرقة تمارس نشاطها لوحدها..

بعد هذه الاشارات الى الفرق التمثيلية التي ظهرت في الثلاثينات، لابد من إشارة الى «جمعية التهذيب التمثيلي» التي كان من اعضائها سليم عزيز وإيليا داود، ومن عروضها «رواية الزباء» أو «الشمم العربي» تأليف سليمان الصائغ، وقد عرضت هذه الرواية «لمنفعة عوائل شهداء الشرطة الذين إستشهدوا في «حركات سنجار». وجاء في اعلان للجمعية ان السائح العراقي يونس قد ألقى كلمة إفتتاحية تحدث فيها عن التمثيل وأهميته.

وفي الاربعينات، يقف الباحث عند متغيرات بارزة، منها ظهور فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة، كمساهم فعال في الحياة المسرحية، بما قدمه أساتذته وطلابه من عروض خلال اعوام ١٩٤١ - ١٩٨٥، وأهم هذه العروض مسرحية «يوليوس قيصر» لوليم شكسبير وأخراج الفنان حقي الشبلي، وقدمت هذه المسرحية خلال الأيام الواقعة بين ٢٨ مايس ١٩٥٣ و ٤ حزيران ١٩٥٣، ومن ممثليها محمد القيسي وطه سالم ووجيه عبدالغني وخليل شوقي وسامي عبدالحميد وحسن الناظمي وشكري العقيدي وبدري حسون فريد وكارلو هارتيون وعبدالمسيح ميري وصاحب حداد وجلال ابراهيم حقي ومؤيد وهبي وعبدالستار العزاوي وجعفر الوردي وعبدالحميد مجيد رشيد الحلي وعبدالحميد قاسم وعبدالمجيد العزاوي وعلي داود وعبدالرحمن حسن، ومن الفنانين الذين عملوا فيها الفنان إسماعيل الشيخلي مصمماً ومنفذاً للتماثيل والفنان حافظ الدروي مصمماً لمناظر الفصل الاول.. وغيرهم.

من أبرز الفرق التي عملت في الاربعينات «الفرقة الشعبية للتمثيل» التي أجيزت عام ١٩٤٧ بأسم عبدالكريم هادي، وضمت اليها مجموعة من خريجي الدفعات الاولى في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة، وأستهلت نشاطها بعرض مسرحية «شهداء الوطنية» على مسرح قاعة الملك فيصل الثاني ببغداد (قاعة الشعب حالياً) وقد تولى إخراجها الفنان إبراهيم جلال. وخلال أعوام ١٩٥٠ - ١٩٥٨ حققت «الفرقة الشعبية للتمثيل» نتاجات اخرى منها «الفلوس» للكاتب التركي نجيب فاضل، و «القبلة القاتلة» وهما ن اخراج الفنان جعفر السعدي. وفي عام ١٩٥٥ عرضت الفرقة ثلاث مسرحيات هي «صرخة الالم» و «الملاح البائس» و «هناك» ثم قدمت مسرحيتي «المورد المسموم» و «إيريد يعيش» وقام بأقتباس الاولى واخراجها الفنان بدري حسون فريد، اما الثانية فهي من تأليف أبراهيم الهنداوي وأخراج الفنان جعفر السعدي.

ومن الفرق التي أجيزت في الخمسينات، نذكر «فرقة المسرح الحديث» التي أجيزت في اليوم الثالث من نيسان عام ١٩٥٢ بأسم الفنان إبراهيم جلال، الذي قاد حركة التجديد في المسرح العراقي منذ تخرجه في فرع التمثيل بالمعهد، ضمن الدورة الاولى. وضمت الهيئة الادارية المؤسسة للفرقة كلًّا من يوسف العاني وعبدالرحمن يهجت ويعقوب الأمين. وكان أول لقاء للفرقة مع جمهورها، في فصول من المسرحيات الاجنبية والمحلية (٦) منها «عطيل» و «طبيب رغماً عنه» و «عودة المهذب» و «ماكو شغل». وهذه قراءة في مسيرة فرقة المسرح الحديث..

في عام ١٩٥٣ بدأت الفرقة تدريباتها على مسرحيتي «موخوش

عيشة» و«رأس الشليلة» ليوسف العاني واخراج ابراهيم جلال لتقدمها على مسرح نادي السكك، لكن السلطة الملكية العميلة منعت تقديم المسرحيتين، وفي نفس ليلة العرض ٦/٨/١٩٥٣، دعت الفرقة جمهورها لأسترجاع ثمن التذاكر، ولكن لم يتقدم أي مشاهد ليسترجع ثمن بطاقته.

وفي عام ١٩٥٤ لم تحصل فرقة المسرح الحديث على إجازة مسرحية «هذا المجنون» تأليف سعدي محمد صالح وسامي عبدالحميد حسب كتاب وزارة الشؤون الاجتماعية - مديرية الخدمات الاجتماعية المرقم خ - ٤٢٢٦ في ٣١/٧/١٩٥٤.

وفي عام ١٩٥٥ قدمت الفرقة إنتاجها الجديد وهو مسرحيتي «تؤمر بيك» و«ماكو شغل» تأليف يوسف العاني وأخراج جاسم العبودي على مسرح الملك فيصل الثاني «الشعب حالياً» وكان ذلك في ٢٢/١/١٩٥٥، والى جانب عمل الفرقة على المسارح الكبيرة،. فقد اتجهت الى مسارح الكليات والمنظمات الاجتماعية، حيث قدمت مسرحيات «لو بسراجين لو بالظلمة» و«فلوس الدوه» و«حرمل وحبة سودة» ليوسف العاني.

وفي عام ١٩٥٦ عادت الفرقة فقدمت مسرحية «أغنية التم» تأليف إنطوان تشيخوف وتمثيل سامي عبدالحميد ويوسف العاني و«ست دراهم» تأليف يوسف العاني وأخراج إبراهيم جلال. وكان ذلك على مسرح قاعة الملك فيصل الثاني في ٩/٦/١٩٥٦.

وفي عام ١٩٥٧ قدمت الفرقة مسرحية «الرجل الذي تزوج إمرأة خرساء» ترجمة الكاتب المسرحي والفنان سليم بطي، وكان ذلك في ٢٥/١٠/١٩٥٧، وعلى مدى إسبوع كامل.

ويبدو أن صبر السلطة قد نفد، جراء هذا النشاط الفني الذي مارسته فرقة المسرح الحديث، ففي اليوم السادس عشر من تشرين الثاني عام ١٩٥٧، اقدمت الجهات المسؤولة آنذاك على سحب أجازة الفرقة ومنعتها عن العمل، وقد جاء في كتاب تعطيل الفرقة ما يلي: (إن الفرقة تعرض الروايات التي تستهدف النيل من أوضاع البلاد السياسية والاجتماعية ولعدم مراعاتها لمقررات لجنة فحص النصوص التمثيلية، ونظراً الى ان تصرفات هذه الفرقة تعتبر مضرة بالمصلحة العامة، ولأنها تقدم في مسرحياتها كثيراً من المشاكل وتنبه الناس عليها وكثيراً ما تضع اللوم على الحكومة، لأنها المتسببة في إفقار الشعب وحالته السيئة التي وصل اليها.)

ان هذا الكتاب وثيقة صادقة دالة على ذلك الدور الوطني الذي نهض به فنانون عراقيون، في مواجهة كل ما هو سيء وقبيح سواء في السياسة او الاجتماع والفن، والى جانب فرقتي «الشعبية للتمثيل» و«فرقة المسرح الحديث» ظهرت فرقتان هما «فرقة المسرح الحر» التي كونها الفنان جاسم العبودي و«شباب الطليعة» التي شكلها الفنان بدري حسون فريد، وقد عرضت فرقة المسرح الحر ثلاث مسرحيات بعد أجازتها عام ١٩٥٤ هي «الغرفة المشتركة» و«أصدقاء» و«الخبز المسموم» وجميعها من اخراج الفنان جاسم العبودي،، اما «شباب الطليعة» فقد عرضوا بعد ظهورهم عام ١٩٥٧ أربع مسرحيات هي «روري السالف الذكر» و«اللص والشرطي» و«مفتاح النجاح» و«بين يوم ليلة» وجميعها من اخراج الفنان بدري حسون فريد.

ومن الفرق التي تأسست عام ١٩٥٧ كانت فرقة نجوم المسرح التي أجيزت بأسم الفنان ابراهيم الخطيب المدرس بمعهد الفنون الجميلة في ذلك الوقت. وكانت فرق اخرى قائمة مع الفرق التي مررنا عليها، لكن نشاط هذه الفرق كان مقتصراً على المجالات المدرسية والاذاعية، مثل فرقة النهضة العربية وجمعية رعاية الآداب والفنون، وفرقة عشتروت وفرقة يحي فايق.

■ التأليف المسرحي

لغنى الحياة المسرحية واتساع دورها ولضعف الترجمة، خلال الفترة التي يتناولها البحث، فقد إقتضى ذلك توافر النصوص التي تعين الفرق التمثيلية على مواصلة نشاطها. ويبدو ان الحال قد اغرى الكثيرين بتأليف المسرحيات. وقد وفق البعض بأيصال اعمالهم الى خشبات المسارح، وخاب ظن البعض الآخر، فلجأوا الى اصدارها في كتب.

ومن يرجع الى هذه المطبوعات المسرحية، وهي كثيرة، لايجد بينها الا القليل الذي يجدر الوقوف عنده، والتعامل معه لصلته

بالمسرح . . بحق .

وقد أتجه الكتاب في العشرينات الى الاغتراف من التاريخ العربي، والاسلامي، وصياغة صفحات منه ، على شكل حواريات ، أفقدت التاريخ جوهره وحكمته ، وخابت في الوصول الى بناء درامي محكم ، وما كان المؤلفون يحرصون عليه ، هو تضمين نصوصهم مشاهد فيها إرضاء للجمهور وأمتاع له ، او مناوئة للاحتلال أو تشنيع بشخصية معلومة وذات مكانة مؤثرة في السياسة العراقية القائمة .

وعبر الثلاثينات وما بعدها جرى تحول عميق في اتجاهات التأليف للمسرح ، فقد مال الكتاب الى الحياة المعاصرة ، وصوروا فيها ألفوا وعرضوا ما كان يدور في المجتمع العراقي ، مثل الحب والزواج والطلاق ، ومضار الخمرة ومشاكل الأيجار وجشع بعض الاطباء ، ومفارقات العمل في دوائر الدولة ، ولم تخل هذه الفترة من مسرحيات ذات نزعة قومية ، تناولت النهوض العربي في سبيل التحرير والاستقلال ، مثل قضيتي فلسطين والجزائر .

ومن الاسماء اللامعة التي اكدت حضورها وتأثيرها في الكتابة للمسرح ، نذكر يحي . ق . العبد الواحد وموسى الشابندر الذي عرف بأسمه المستعار «علوان أبو شرارة» وسليم بطي وصفاء مصطفى ويوسف العاني .

وهذا جدول بمجموعة من المسرحيات الصادرة خلال فترة البحث ، وهي لا تمثل كل ما صدر . اما ان الاعمال التي جرى عرضها خلال ١٩٢١ ـ ١٩٥٨ ، فهي كثيرة ، ولا يمكن ان يحتويها جدول في إطار هذا البحث . .

اسم المؤلف	عنوان المسرحية	سنة الاصدار
١ ـ إبن شرارة	فلسطين المجاهدة	١٩٤٨
٢ ـ أدمون صبري	الهارب من المقهى	١٩٥٥
٣ ـ أديب عراقي	نداء الوطن	١٩٥٣
٤ ـ برومثيوس		
(طالب مصطفى عبدالله)	ترانيم العباقرة	١٩٤٨
٥ ـ جميل الجبوري	نداء التاريخ	١٩٥٨
٦ ـ جميل رمزي القبطان		
	ضحية العفاف	١٩٣٤
٧ ـ = =	في لحد الجندي الباسل	١٩٣١
٨ ـ جميل صدقي الزهاوي		
	ليلى وسمير	(نشرت في العدد العاشر من مجلة «لغة العرب» السنة الخامسة)
٩ ـ حامد السعودي	عودة من الريف	١٩٥٥ البصرة
١٠ ـ = =	رفقاً بالعذارى	١٩٥٦ البصرة
١١ ـ حسن الانباري	الزوجة الثانية	١٩٥٢
١٢ ـ حنا الرسام	شعيلة عيد الميلاد	١٩٥٢ الموصل
١٣ ـ = =	عصفوران بحجر واحد	١٩٥٤ الموصل
١٤ ـ = =	العواطف	١٩٢٩ الموصل
١٥ ـ خالد الشواف	شمسو	١٩٥٢ بيروت
١٦ ـ = =	الاسوار	١٩٥٦ بيروت
١٧ ـ خضر الطائي	قيس ولبنى	١٩٣٤
١٨ ـ رسول		
عبدالوهاب العسكري	روايتان تمثيليتان	١٩٣٩
١٩ ـ رشيد حامد الامام		
	إنتقام	١٩٥٦
٢٠ ـ سعدون العبيدي	مجموعة مسرحيات	١٩٥٧
٢١ ـ سليمان الصائغ	الامير الحمداني	(نشرت في مجلة «النجم» الصادرة في عام ١٩٣٦)

٢٢ ـ سليم بطي	طعنة في القلب	١٩٣٦
٢٣ ـ =	= الاقدار	١٩٣٤
٢٤ ـ شاكر مصطفى سليم		
	الطيش القاتل	١٩٣٥ ميسان
٢٥ ـ صفاء مصطفى	كاترين	١٩٣٨ بيروت
٢٦ ـ سامي الدبوني	متى استعبدتم الناس	١٩٥٣
٢٧ ـ عبدالجبار شوكة النجار		
	يوم الجلاء في سوريا	١٩٤٦
٢٨ ـ =	= =رسول النبي الى هرقل	١٩٥٠
٢٩ ـ =	= =فتح دمشق الشام	١٩٥٧
٣٠ ـ عبدالحميد الراضي		
	ثورة العرب الكبرى	١٩٣٦
٣١ ـ =	= ثورة العراق الكبرى	١٩٣٨
٣٢ ـ عبدالستار العزاوي		
	الاشقياء	١٩٤٨
٣٣ ـ =	= خليهة حنطة	١٩٥٨
٣٤ ـ عبدالستار القره غولي	روايات من تاريخ العرب	١٩٤٨
٣٥ ـ =	= مسرحيات الاحداث	١٩٥٣
٣٦ ـ عبدالصمد خانقاه	في الغاب (مجموعة قصص ومسرحيات)	١٩٥٢
٣٧ ـ عبالغفار خضر	الدعوة الى خدمة العلم)	١٩٥١
٣٨ ـ =	= نداء الوطني	١٩٥٤
٣٩ ـ عبدالغني الملاح	المعلم عبدالقدوس	١٩٥٣
٤٠ ـ عبدالله حلمي أبراهيم	انا الجندي	١٩٣٨
٤١ ـ =	= صقر هاشم	١٩٣٩
٤٢ ـ عبدالمجيد عباس	مثلنا الاعلى	١٩٣٤
٤٣ ـ عبدالمجيد لطفي	خاتمة موسيقار	١٩٤٥
٤٤ ـ عبدالملك نوري	رسل الانسانية	١٩٤٦
٤٥ ـ عزيز ابراهيم	سلمى او الحب القاتل	١٩٣٥ البصرة
٤٦ ـ علوان ابو شرارة	وحيدة	١٩٣٠
٤٧ ـ محمد العبدالله	الصدق والوفاء	١٩٢٦ البصرة

٤٥ ـ عزيز أبراهيم	سلمى أو الحب القاتل	١٩٣٥ البصرة
٤٦ ـ علوان أبو شرارة	وحيدة	١٩٣٠
٤٧ ـ محمد العبدالله	الصدق والوفاء	١٩٢٦ البصرة

٤٨ ـ محمود لطفي	جريمة المجتمع	١٩٣٦
٤٩ ـ محمود لطفي	الكشاف	١٩٣٤
٥٠ ـ محمود منير أل ياسين	صراع الظلام	١٩٥٧
٥١ ـ محمود نديم	الفتاة العراقية	١٩٢٥
٥٢ ـ محمد مهدي البصير	دولة الدخلاء	١٩٢٥
٥٣ ـ ناجي التكريتي	سلاسل	١٩٥٣
٥٤ ـ نزار سليم	اللون المقتول	١٩٥٢
٥٥ ـ نزار سليم	أميكسلا	١٩٥٥

(نشرت بمجلة الأداب الصادرة في بيروت)

٥٦ ـ يحيى بابان	المقاتلون	١٩٥٧

(نشرت بمجلة الأداب الصادرة في بيروت)

٥٧ ـ يحيى . ق .	فتح مصر	١٩٢٤
٥٨ ـ يحيى . ق .	القادسية	١٩٣٥
٥٩ ـ يوسف العاني	راس الشليلة	١٩٥٤

■ الاخراج

أثناء بحث واقع النشاط المسرحي في الفترة السابقة (١٨٨٠ ـ ١٩٢١) تعذر علينا الوقوف عند أسماء مخرجي العروض المسرحية التي كانت تقدم آنذاك بأستثناء إشارات قليلة أفادت ان نعوم فتح



■ سامي عبدالحميد

الله سحـار الـذي كانت مسؤولاً عن النشاط الفني في المدرسة الاكليركية بالموصل أواخر القرن التاسع عشر. وكان لنعوم فتح الله سحار أثر كبير على من ظهر في زمنه، وبعده، ممن عملوا في النشاط المسرحي في العراق.

ومن بين تلك الاشارات القليلة التي جاءتنا عبر الوثائق، ذكرنا اسم «عمـانـوئيـل رسـام» الـذي أخـرج للمـدرسـة الكلدانية ببغداد، وقد وصفته جريدة العرب عام ١٩١٨ بأن الاب عمانوئيل رسام قد (نجح بعمله كل النجاح) في تقديمه هذه (المأساة) التي (إختارها لغاية أدبية موافقة له، ومع الوقائع الحاضرة.)

وذكـرت جريدة «الموصل» بعددها الصادر في ١٩/ آب/ ١٩٢١ أن المدرسـة الحضـريـة الاسلامية في الموصل قد عرضت مسرحية (صـلاح الـدين الايـوبي) وكـان (.. كثير من الفضل في تهيئة ملابسهـا وأدارة تمثيلها عائداً الى حضـرة الشـاب النشيـط أرشد أفندي العمري مهندس البلدية..)

ان أرشـد العمـري هذا، هو نفسه الـذي إرتقى المناصب، وأصبـح أميناً للعـاصمـة بغـداد، ومسـاهماً في الحياة السياسية في العراق، فيما بعد.

هذا هو الحـال خلال العقود الاربعـة الاولى من تاريخ الحياة المسـرحيـة في العـراق كما افادتنا به الوثائق المتوافرة، اما خلال الفتـرة الـراهنـة (١٩٢١ - ١٩٥٨) فقـد توافـرت لنا وثائق وفيرة، كشفت لنـا عن صفحـات مشـرقـة ووافيـة عن مجمـل الحيـاة المسـرحيـة، وبضمنها الاخراج باعتباره عنصراً اساسياً وفعالاً في العمل المسرحي

إن دور المخـرج اتسـع خلال هذه الفـترة، وبـات التعامل معه على انـه سيـد العمـل، وقائده، وهو المسؤول عن العرض، ولهذا فقـد كان أصحاب الفرق التمثيلية والجمعيات الفنية هم القائمون بالاخـراج، ومن هؤلاء كان محمـد خالص الملا حمادي مؤسس اول جمعيـة فنيـة بمـوجب قانـون الجمعيـات عام ١٩٢٢، وهي (جمعية التمثيل العربي)

امـا اسـاليب الاخـراج وطرقه، فقد سارت على النهج البدائي الـذي كان يتبعـه الاوائـل ممن عملوا قبل الاحتـلال البـريطـاني وظهـور الـدولة العراقية الحديثة (الحكم الاهلي)، وحتى مجيء الفـرق الانكليـزيـة والهنـديـة والتـركيـة والعربية التي وفدت الى العراق وخاصة في العشرينات، حيث اقبل المتنورون من الهواة والشبـاب على مشاهـدة ما كانت تقدمه تلك الفرق من عروض، ووقفـوا على ما أبصـرهم بالفن المسـرحي ومستلزمـات رقيـه، فأخذوا ينهلون من تلك العروض، ويقلدونها.

وقد تعمقت تجارب هؤلاء الفنانين الرواد، عند سفرهم خارج العـراق للدراسـة والاطـلاع ونخص منهم يحي فايق وحقي الشبـلي وصفـاء مصطفى، فقـد سافر الاول الى دمشق، وعاش فيها ردحاً من الـزمن، اطلع خلالها على العروض التي كان مسرحيو سوريا يقـدمـونها متأثرين بالمسرح الفرنسي. وعاش الثاني (حقي الشبلي) بضع سنوات في مصر وفرنسا، ومعروف دور هذا الفنان الكبير في الحيـاة المسـرحيـة العـراقية على مدى نصف قرن. اما الثالث وهو صفـاء مصطفى، فقد اقام في المانيا سنوات عدة لدراسة الموسيقى، عاد بعـدهـا ليكـون عضـواً في الفرق التمثيلية التي كانت تعمل في الثـلاثينـات، ومن ثم أصبح مدرساً في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة عند إستحداثه في مطلع الاربعينات.

وقبـل الـوقـوف عند أثر حقي الشبلي وفرع التمثيل بالمعهد في تطـور العمـل الاخـراجي، نشيـر الى ان عقدي العشـريـنات

والثلاثينات، قد عرفا أسماء اخرى، إضافة الى ما ذكرنا، مارست الاخراج، وأشتهرت في الحياة المسرحية، بما اعطت وابدعت، ومن هؤلاء حنا الرسام وعبدالمجيد البشري وصبري الذويب وعبدالله العزاوي.

وأذا ما جئنا الى عقد الاربعينات وجدنا الفنان الكبير حقي الشبلي العائد حديثاً من فرنسا قد كرس علمه ووقته لفرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة ببغداد، فكان هو المدرس والمربي والمخرج والصديق، وأليه يرجع الفضل في أختيار تلك النخبة من الشباب الذين اقبلوا على دراسة المسرح في فرع التمثيل، والذي تخرجت فيه اولى الدفعات عند منتصف الاربعينات، ضمت عدداً من الفنانين، وفق بعض منهم في الدخول الى معترك الحياة المسرحية من أبوابها الواسعة. وكان من هؤلاء الفنانون ابراهيم جلال وجعفر السعدي وجاسم العبودي، الذين حققوا ادواراً رائدة جديدة، خاصة في ميدان الاخراج حيث اغنوه بطموحاتهم وعطاءاتهم وأبداعاتهم على مدى السنوات التالية لتخرجهم، فقد كان الثلاثة خلال السنوات السابقة لثورة تموز ١٩٥٨ مسؤولين أساسيين في أبرز فرق هذه الفترة وهي «الفرقة الشعبية للتمثيل» و «فرقة المسرح الحديث» و «فرقة المسرح الحر» ومخرجين لأغلب ما قدمته من مسرحيات. وكان هؤلاء الثلاثة في طليعة من إرتقى بالاخراج في العراق، فناً وعلماً، على الرغم من الاختلافات التي كانت قائمة بينهم، حول تفسير منهج التحليل وأساليب العمل. علماً ان الفنانين الثلاثة ابراهيم جلال وجعفر السعدي وجاسم العبودي، قد إغتنوا بما شاهدوا من عروض في البلدأن الاجنبية التي زاروها سياحاً ودارسين خلال الخمسينات، وكانت لكل منهم متابعاته المنتظمة في الدراسة والمشاهدة والجدل.

وشهدت السنوات الثمان من الخمسينات، التي تقع في إطار هذا البحث ظهور شابين نابهين مارسا الاخراج وعرفا به الى جانب كونهما ممثلين مشهوداً لهما بالمثابرة والمهارة، وأعني بهما سامي عبدالحميد وبدري حسون فريد، اللذين كان لهما شأن في الفترة التي أعقبت ١٩٥٨. وهي فترة أخرى، سنأتي اليها في مسعى قادم، بعد ان نستكمل الجوانب الاخرى من هذا البحث كالمكياج والديكور والانارة، ودور المدارس والكليات والصحافة والنقد والمرأة في تنشط الحياة المسرحية وتطورها.

المصادر والهوامش:

١ ـ أحمد فياض المفرجي (الحياة المسرحية في العراق ١٨٨٠ ـ ١٩٢١) مجلة «سينما ومسرح» ـ بغداد/ السنة الاولى ـ حزيران ١٩٨٢.

٢ ـ المصدر نفسه

٣ ـ جريدة الاستقلال ـ العدد الصادر في ١٣ تشرين الاول ١٩٤٠

٤ ـ العدد الصادر في ١٩ كانون الثاني ١٩٤٧.

٥ ـ أحمد فياض المفرجي (الحركة المسرحية في العراق) مطبعة الشعب ـ بغداد ـ الطبعة الاولى ١٩٦٥

٦ ـ الكراس الخاص بـ«اليوبيل الفضي ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧» للفرقة.

دوار تايريسياس

شعر: زهور دكسن



«انا تايريسياس . .

رجل عجوز بضرعين متغضنين

رأيت المشهد وتنبأت بالبقية»

ت . س . اليوت
الارض اليباب
ص٤٥ ش ٢٢٨

رسوم: هناء مال الله

«دوار تايـر يسيـاس» قصيـدة عجيبـة تستـدعي عدداً من القـراءات المتأنية بذهن مفتوح على ثقافات عدة وامثلة من شعـراء الحـداثـة في اكثـر من لغة. الغنائية في هذه القصيـدة هي غنـائيـة الروح لاغنائية الصوت المشروع العـابـر، لذا كان الانتقـال من ايقـاع تفعيلة الى اخـرى يختلف بقـدر يجعلك تحس بالانتقـال من غيـر مفـاجأة ولانشاز، وهذا مافتقده في بعض الشعر المعاصر الذي يعتمد التنقل بين تفعيلبه واخرى اساساً من الايقاع.

امـا سرد اعـلام الاساطيرُ فهو توظيف لأسلوب اليـوت من غيـر تقليد، وثمة فرق، فهنا تحتفظ الشاعرة بصـوتها المتفرد ولا تنسى انها من عشيرة شعراء سبقوها في الرؤيا.

د. عبدالواحد لؤلؤة

غالباً تنطقُ الصمت إذ يتجبرُ منكَ السكوتْ
فالسكوت.. هدير الفصول التي لا تموتْ
إن بدا.. فلتكن مصغياً للصدىٰ الجبروتْ

* * *

بالغمام تغَشىٰ القمرْ
والمدىٰ البرتقاليِّ غبَّ المطرْ
يتراءىٰ يكابرُ بالشَجَن المتجبر يستحضُر الماء والياسمينْ
والأكفُّ.. الشفاهُ.. العيونْ...
معلقةٌ كالمعاطفْ..
ترصدُ الخلجات مرايا بصدرِ العواصفْ
والشظايا المخاوفْ.

* * *

تايريسياس . .

تايريسياس . .

العمق الداجي يحجمُ مدَّ الرؤيا، يُغرقُ لونَ الماء

يُبعدُ عن دائرةِ الأنظار المرصودةِ كلَّ الاشياء!

* * *

قلتُ: جئني بحرفين . . من كلّ حرفٍ جناحْ

تلق أفقي وقد أسفر الليّل حتى الصباحْ

أفصح الاحتمالات فالاحتمالُ اغترابْ

يتوزّعُ . . أرضاً يبابْ

تايريسياس

تايريسياس

كأسُ البوح تحطَمَّ . . لابَ الصمتُ جريحاً بشظايا البوحْ

تنغلق اللحظةُ أفريزاً . .

ينفذُ عطر الليل المعتِمْ

بيلا دونا تحلُمْ

تحلُمْ

تحلُمْ

* * *

ذكَّرتْني الطفولةُ ماثلةً ان أعَلمَ وهمي الصراحهْ

أ ألفَ الانتقالات مابين كأسي وكفّي، أحاورَ

أتعطَّر مِن رغوةِ الماء . . ماء!

* * *

تايريسياس
الشررُ المُتحلِّبُ في الأوداجْ
تحوَّط رأسَ الحلاّجْ
ياقافلةَ المنسيين بأرضِ الطوفانْ
من «بابِ سليمانَ» الى «الرِّهوا لي» تبرقُ شمسُ الآلْ
مابين الغفلةِ والجفلةِ تمرقُ كالشلالْ.
من «باب سليمانَ» الى «الرِّهوا لي» يد همني الموج
وصاريتي الغرقى مرسىٰ..
ما أقسىٰ شوك العتمةِ في قلبي ماأقسىٰ..
تايريسياس..
تايريسياس..
لو انني.. أعتمر الضفافْ
ألغي جموحَ الريح.. بالمجدافْ
لكنني أخافْ
اخافُ ان لا املكَ الخوفَ لكي أخافْ
تايريسياس..

تايريسياس..
تايريسياس
ايوجين
أنانا
الحلاجّ
المتبنيّ
بن فرناسْ
جيٌ بتماسِ الازرق بالأشياء اللامّرئيهْ..
بالظمأ المتفصِّد من نُسغِ الشطآنْ
بمرايا ذاكرةِ الحلمانْ
سّيانْ..
جيٌ حدَّ النسيانْ
احكمْ دائرة الأنظار الموصودةِ من حولي تُدهشْ..
فأنا الساعةَ خارجةٌ من دائرةِ الالوانْ
داخلةٌ في عتمةِ كلِّ الألوانْ
تايريسياس

تايريسياس الصاعد مصباحاً والهابط عتمهْ
والهابط مصباحاً والصاعد عتمهْ . .
بمدار اللمحةِ في الأحداقْ . . .
تبرق منه الرغبهْ .
والزهو العامد بالرهبهْ
فيدار ترفعُ حدَّ الصوت ملامحها . . فتأمّلْ
لغةَ الانصاتِ . . سماءً لا ادري ان كانت بيضاء
لا ادري
سوداء
حمراء
لاادري . .
لاادري . . فيدرا ترفع حدَّ الصوت
ملامحها في عمق البحر الابيض
في الأسود
جُزُراً تكبُرْ
تكبُرْ
تكبُرْ
تتهاوى . . في عمق الأعماق!

* * *

ياغاشيةَ الصَّيف المخضلْ[1]
بمعطفهِ الخزِّ المبتلْ
تعبٌ . . أرتاحُ لأتعبْ
أغلقُ صدري فوَّهةً في وجهِ رقيبي
أرحلْ . .
أرحلْ . .
كالغيمةِ . . . أرحلْ .

١٩٨٥

(١) «والصيف فاجأنا ، ينزل على بحيرة «ستارنبرجر «زي»» بشآبيب المطر ، فاحتمينا بذات العُمُد»
ت. س. اليوت
الارض اليباب
ص ٣٤ ش ٨

د. عبد الملك مرتاض

عن التقليد والابداع في الادب الحديث

■ حسين الحسيني

■ **خلال حضوره مهرجان المربد السادس ببغداد، كان للأقلام هذا اللقاء مع الدكتور عبد الملك مرتاض الناقد وأستاذ الأدب في جامعة الجزائر، حول قضايا الأدب العربي في الجزائر، والنقد الأدبي في تياراته المعاصرة.**

ـ الاقلام: ما سبب الانقطاع الثقافي بين أدباء المغرب والمشرق ومفكريه؟ وما هي نتائجه؟ وكيف يمكن معالجة هذا الاشكال؟

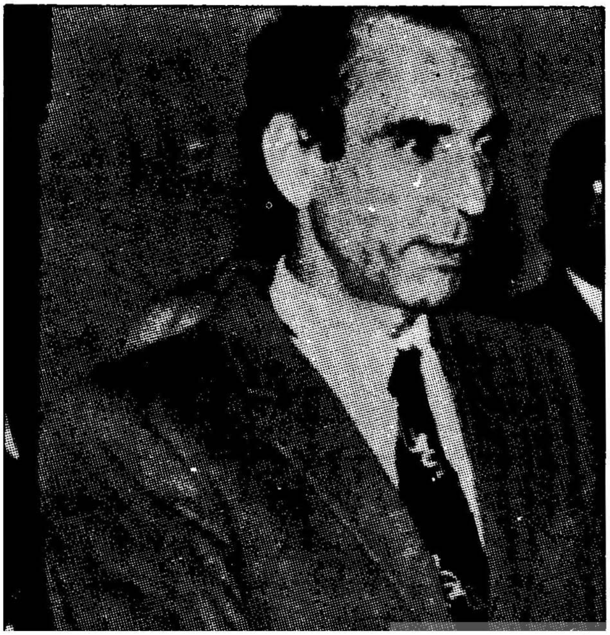
● د. مرتاض:

لا أعتقد أن هناك انقطاعا تاما بين أدباء المغرب والمشرق ومفكريه؛ وانما هناك بعض الانقطاع في حلقات الاتصال بين الجناحين العربيين؛ وقل ان هناك انقطاعا في الخط الواصل بين المغرب والمشرق. اما الخط الواصل بين المشرق والمغرب فهو متصل، ممهد معبد، لاعوج فيه. ذلك بأن المشرق العربي بحكم سبقه الى النهضة، اي بحكم أن النهضة الثقافية العربية (وذلك على الرغم من ان الاستعمار الفرنسي كان احتل الجزائر في سنة ثلاثين من القرن الماضي، ثم احتل المغرب وتونس في بداية هذا القرن. وقد كان منتظرا أن ينشأ عن هذا الاحتلال للمغرب العربي، افتراضا على الاقل، تفاعل بالثقافة الغربية، او تقليد، ثم تفاعل، ثم ابداع على نحو جديد ـ وهو شيء لم يحدث الا في مظاهر عارضة وذلك على عهد الاستعمار الفرنسي، ولم يبرز مثل هذا التأثير الغربي بحدة الا في عهد الاستقلال بالقياس الى الاقطار الثلاثة، وليس هذا موطن تعليل هذه الظاهرة الثقافية) امتدت من المشرق الى نحو المغرب؛ فقد كان إذن اصلا ثابتا في هذه النهضة. وذاك شأن حدا بالمغاربة الى هضم هذه الثقافة المشرقية الجديدة، بعد ان كانوا يهضمون الثقافة التراثية بامتياز وعمق، ثم ابداع ثقافة على نحوها، ثم محاولة التميز بشخصية ثقافية هي الشخصية الثقافية العربية المغربية جميعا. وقد ألفينا كل المثقفين المغاربة بدون استثناء يذكر يلوكون ألسنتهم، كما يعبر الشيخ محمد البشير الابراهيمي، بحفظ الشعر العربي المشرقي الحديث فنجد أصواتهم تشقشق بأشعار البارودي، وشوقي، وحافظ، ومطران، وعلي محمود طه، والرصافي، والجواهري، وايليا ابو ماضي... ، ثم من جاء من بعدهم من الخلف دون ان يستطيع زاعم أن يزعم بأن المشارقة كانوا بالضرورة اكثر الماما من المغاربة بهذه الاشعار، وأكثر منهم معرفة لهؤلاء الشعراء. ولنقل نحو ذلك في الكتّاب والنقاد الذين قامت على كواهلهم النهضة الادبية في هذا القرن، أقصد بدايته خصوصا. فكل أديب عربي معاصر، شاء أم أبى، تتلمذ على طه حسين، والعقاد، والمازني، والزيات، والبشرى، وسلامة موسى، وسواهم من أعلام القلم والفكر في مصر خصوصا. ولعل النشاط الاعلامي نهض بوظيفة حسنة في نشر ابداعات هؤلاء الكتاب والمفكرين المصريين، من حيث كان هناك كتاب

ومفكـرون في بعض الاقطـار العـربيـة الاخـرى، ولاسيمـا في المشـرق، ولكن لم يكـد يأبـه لهم أحـد فغلب عليهم الخمول، وأقبرتهم المحلية فلم يتجاوزا حدود أقطارهم الا بشق من النفس.

وكـان المشارقة اثناء كل ذلك، بحكم السياج الحديدي الذي كان الاستعمـار الفـرنسي ضربـه على المغـرب العـربي عموما، والجـزائـر خصـوصا؛ ثم بحكم ضعف الثقافة العربية، والحركة الادبية في هذا المغرب (والعلة الثانية نتيجة للاولى) يزهدون أشد الـزهـد فيمـا يأتيهم من المغرب على الرغم عن ان بعض الكتاب المغـاربـة كانـوا ينشـرون في الصحف والـدوريات العربية: اما طمعـاً في التعـريف بقضـايـا بلدانهم، وامـا رغبـة في نيـل بعض الشهـرة وذيوع الصيت في الديار المشرقية. ومن الغريب ان هذه السيـرة لا تبـرح قائمة الى عهدنا هذا، فكأى من اديب له اكثر من عشرة مؤلفات ثم لا يكاد المشارقة يعرفون عنه شيئا ذا بال؛ وهم لا يعرفون عنه، في الغالب، شيئا الا اذا نشر في المشرق.. من أجـل ذلـك نجـد معظم المغـاربـة يحـرصون على نشر شيء من ابداعهم او دراساتهم في بعض عواصم الشرق العربي، ولاسيما العـواصم الثقـافية كبغداد، وبيروت، والقاهرة؛ وذلك كيما يتاح للقـراء المشـارقـة الاطـلاع على مايـدبجـون. ولعل شدة حرص المغـاربـة على النشـر في المشرق مردها الى ضعف وسائل النشر والتوزيع معا في المغرب العربي.

فلعـل، اذن كل اولئـك عوامل أفضت الى قيام هذا الانقطاع، او الى قيـام هذا الـوهن في الاتصـال بين الادبـاء المشـارقـة والمغـاربـة. وأحسب أن نتـائجه كانت سيئـة جدا على العـلاقة الثقـافيـة بين الجناحين حيث اننا مقتنعون بأن الامر ذو شأن بثقافة عربيـة واحـدة، لا بثقـافـة عربيـة مشـرقيـة، وثقافة عربية أخرى مغـربيـة. وان جهـل فريق لمـا يبدع الفريق الآخر لهو بالضرورة تقصيـر واثم، فهـو مظهـر متخـاذل يسيء الى ذات القـربى بين الجناحين. والا فما سيصنع الله بالعروبة: حالها ومآلها، اذا كان المشارقة يزهدون في كتابات المغاربة، والمغاربة يزهدون، هم ايضا، في كتابات المشارقة؟ الا يعني ذلك ايذانا بتمزيق السبب، واعلانا للقطيعة؟ ولا ينبغي ان يكون الجواب الا رفض هذا السلوك.



ولعـل أمثـل وسيلة لمعـالجـة هذا الـداء الثقافي، هي تكثيف الاتصالات، والاكثار من اللقاءات الثقافية الكبرى بحيث يجتمع حق لكل دولة، الى ترويج الثقافة الفرنسية في الجزائر والتمكين لوجودها، والتكثير من سواد كتابها، من حيث لا تشعر ولا تقصد. وعلى ان هذه الظـاهـرة السيئـة لا تعـد أمـرا خطيـرا في الثقـافـة الجزائرية حيث ان معظم الصحف والدوريات في الجزائر تصدر باللغة العربية، وتروج للثقافة الجزائرية الاصيلة، لا الدخيلة.

ونحن انمـا أثـرنا ما أثرنا، لأن السؤال المطروح ينصب على ضرورة الحديث عن اثر الاستعمار الفرنسي في الادب الجزائري الحديث.

امـا الادب الجـزائـري العربي اللسان فما يعود منه الى ما قبل عهـد الاستقـلال فانـه لا يكـاد يحمـل اي بصمـات من هذا الاستعمـار، الا ان تكـون البصمات السيئة كتلك التي تتجلى في توقيف الصحف الـوطنيـة واضطهـاد الادبـاء، والتضييق على كل المثقفين والمفكـرين الـذين كانـوا اتخذوا من اللغة العربية لسانا

لكتاباتهم وتفكيرهم وعقيدتهم ايضا؛ فمثل هذه البصمات، من هذه الوجهة المنكرة موجودة ثابتة، تجدها مرسومة على جبين هذا الادب بوضوح؛ اما ما يعود منه الى عهد الاستقلال فان معظم الكتاب والشعراء الجزائريين يتقنون اللغة الفرنسية على نحو او على آخر، وهم من أجل ذلك حتما متأثرون بشكل او بآخر، ببعض الادب الفرنسي. ولولا العلاقة التاريخية التي فرضتها ظروف الاستعمار بين الجزائر وفرنسا، لما ألفينا كل هذا الاثر في الادب الجزائري المعاصر الذي على الرغم من ذلك، فهو أدب عربي اللسان، مشرق البيان، عربي الانتماء الحضاري.

ـ الاقلام: كيف ترى حركة الشعر في الجزائر؟ وما هي أهم تياراته وأساليبه وأعلامه؟

● ان حركة الشعر لدينا تشبهها لديكم مع الاعتراف بوجود الفارق الفني بين الحركتين الشعريتين. ويمكن من وجهة نظر تبسيطية تقسيم هذه الحركة الى ثلاثة تيارات:

١ ـ التيار الاتباعي: وكان يمثل هذا التيار كل الشعراء الجزائريين الى سنة اربع وخمسين وتسعمائة وألف، وهي السنة التي اندلعت فيها ثورة التحرير الوطنية في الجزائر فأفضت الى الاستقلال. بيد أن أبرز ممثل لهذا التيار وأشهره انما هو محمد العيد آل خليفة الذي كان عبد الحميد ابن باديس يلقبه في الاعوام الثلاثين بشاعر الشباب. ثم محمد السعيد الزاهري، وان غلب على هذا الكتابة النثرية؛ ومحمد الهادي السنوسي صاحب كتاب «شعراء الجزائر في العصر الحاضر (جزآن، ١٩٢٦)؛ ورمضان حمود، ومحمد السائح اللقاني، ومفدى زكريا، وأحمد سحنون، والربيع بوشامة، وعبدالكريم العقون وابراهيم ابو اليقظان. وممن كان يقول الشعر على الشكل العمودي: محمد البشير الابراهيمي صاحب أرجوزة «رواية الثلاثة» (وهي محاولة مسرحية شعرية تقع في ٨٧٨ بيتا)، ومحمد الاخضر السائحي الكبير، وعبدالله شريط، وأحمد بن ذياب، ومحمد الصالح رمضان.

ولكن اشهر هؤلاء جميعا وأرقاهم شاعرية انما هو محمد العيد.

٢ ـ التيار المخضرم، او الانتقالي: ويمثله جيل الثورة الذي يعد صلة وصل بين الامس واليوم. وممن يمثل هذا التيار الشعري: صالح خرفي، ومحمد الصالح باوية، وابو القاسم خمار، وابو القاسم سعد الله، وربما محمد الاخضر السائحي الصغير. ويتميز هذا التيار بالاصرار على كتابة القصيدة الشعرية بالاسلوب الجديد. ولقد تأثر هذا التيار حتما بنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب في المحاولة التجديدية التي كانا قاما بها منذ الاعوام الاربعين من هذا القرن. على حين ان اصحاب التيار الاتباعي كان في اذهانهم اشعار البارودي، وشوقي وحافظ والرصافي، بالاضافة الى الشعراء العرب الاقدمين. وقد كان ابو القاسم سعد الله اول شاعر جزائري حاول كتابة القصيدة الجديدة.

٣ ـ التيار الجديد: ويتميز هذا التيار برفض الاشكال القديمة للقصيدة العربية، والاصرار على خوض تجارب شعرية جديدة تخالف القصيدة العمودية بشكل أو بآخر. ولكن يخيل اليّ ان اصحاب هذا التيار، وهم جميعا من الشباب، او على الاقل ممن كانوا يعدون كذلك في بداية الاعوام السبعين من هذا القرن، تنقصهم الثقافة الشعرية المعمقة. وأحسب ان بعض هؤلاء لا يقرأ المتنبي ولا يحفظه، ولا يعوج على رؤبة، ولا يعرف دار العجاج، ولا مكانة الفرزدق وجرير في المربد ومناقضاتهما الشعرية، ولا اغاني ابي الفرج، ولا لزوم ما لا يلزم لابي العلاء... واذا كنت مقتنعا بأن بعض هؤلاء سينكر هذه التهمة ويردها، فان ذلك لا يغير من الامر شيئا لدينا؛ فانا ندرك بحاسة القراءة النقدية ان أشعار بعض هؤلاء (وقد ينطبق هذا الصنيع على كثير من شعراء الشباب العرب وكتابهم، وليس هذا موطن تعليل هذه الظاهرة الثقافية) لا تكاد تمت للتراث الشعري العربي بماتة. وعلى انّا لا نريد لهؤلاء ان يؤوبوا القهقري الى عهد مهلهل وامرىء القيس ليقولوا الشعر على نحو ما كانا يقولانه، ولا ان يبكوا الديار، ولا ان يمدحوا الملوك، ولا أن يصفوا الناقة... وانما نريد لهم، على الرغم من كل ذلك، ان يؤوبوا الى هذه الاشعار فيكثروا من قراءتها الى حد الادمان. ولو جاءوا ذلك حقا لخرج شعرهم حتما على غير هذه الصورة من الهزال والسقم

والضحالة الفكرية.

ولعل خير من يمثل هذا الأسلوب الشعري الجديد لدينا في الجزائر على هذه الايام ان يكون أحمد حمدي، وحمري بحري، وعبدالعالي رزاقي، ومحمد زتيلي، وعبدالحميد شكيل، وعمر أزراج، وحسن أكيلال والعربي دحو، ومحمد عبدالقادر السائحي الذي يحاول ان يقول الشعر على الشكل الجديد. اما مصطفى الغماري فعلى الرغم انه من الشعراء الشباب الا انه آثر قول الشعر، وذلك في معظم القصائد التي قرضها، على الشكل العمودي القديم دون ان يلفي في ذلك ضيرا. وهناك شعراء آخرون من الشباب يعنتون أنفسهم اشد الاعنات في قرض القصيد على النحو الجديد، دون أن يرقوا الى صف هؤلاء الذين ذكرت (وان كنت أخشى اني نسيت بعض الشعراء الشباب المرموقين، فمعذرة لأمثال هؤلاء المنسيين احتمالا).

ومن العسير تصنيف هؤلاء فنيا لتقارب أعمارهم، وتشابه أدواتهم الفنية، وترادف مضامينهم؛ ثم لقلة المتابعة النقدية الرصينة. ولكن حسبي أن اقرر بأن بعض الشباب من هؤلاء لا يرعوون في تقليد محمود درويش، او أدونيس، او البياتي، دون ان يعترفوا، بطبيعة الحال، بهذا التقليدعلانية. ولكن بعضهم جاوز مرحلة التقليد الى مرحلة النضج الفني، والوعي الثقافي، فتراه يشق طريقه الشعري الخاص به، ولكن في شيء من الاستحياء.

واذا كان لا مناص من اعطاء رأي يلخص موقفي من الحركة الشعرية في الجزائر، فاني أحسب ان الحركة الشعرية في المغرب العربي بوجه عام، وذلك انطلاقا مما أنشد في آخر مهرجان انعقد لأنشاد الشعر، وأعني به مهرجان المربد السادس المنعقد اخيرا في بغداد - أضعف منها في المشرق. واذا كان ضعف المستوى الفني للشعر العربي امرا عاما في رأينا يصدق على المغرب والمشرق جميعا في هذه الايام، فان ما نراه من بعض الاسماء القمم في المشرق العربي (درويش من فلسطين، وأدونيس وقباني من الشام، وعبدالمعطي حجازي من مصر، والبياتي من العراق، والبردوني من اليمن) يطغى على النقص والضعف اللذين نلحظهما لدى كثير من الشعراء المشارقة؛ من حيث اننا نحن المغاربة، والاعتراف بالحق فضيلة، لا نملك، حسب رأيي على الاقل (ولا علي ان اغضب الشعراء المغاربة جميعا)، شاعرا اليوم من الطراز العالي؛ فكل يحاول شق الطريق المعتاص للأخذ بتلابيب الشعر ورفع رايته، ولكن ذلك ليس امرا ميسورا.

ويخيل الي ان حركة الشعر في الجزائر، على الرغم من الاحكام التي بسطتها منذ حين، اذا قيست بسواها من الحركات الشعرية الشابة في المشرق والمغرب بشيء من الخير. ولكن يبقى عليها أن تصر على العطاء الأمثل اذا أرادت ان تثبت هذا للناس.

- البنيوية باعتبارك من المعتمدين منهجها في تحليل النص الادبي ونقده؛ أتراها مناسبة كمنهج نقدي لدراسة النص العربي؟

● ان العيب الاكبر في كل حركة من الحركات الفكرية بأبعادها المختلفة يكمن في التقليد. ويزداد هذا التقليد سوءاً وفسادا اذا أريد له ان يطبق بحذافيره على شيء مما يعود الى الفكر العربي بما فيه الادب. ان هناك فرقا شاسعا بين التقليد لمذهب، وبين هضم اصول هذا المذهب، ثم محاولة الافادة منها في الكتابات النقدية او الابداعية جميعا، وان كنت، انا شخصيا، لا اكاد اميز بين الابداع الاول (الشعر والقصة والرواية) والابداع الثاني (النقد الادبي). فالناقد اذا لم نشعر بانه يبدع في كتاباته النقدية، فلا كانت كتاباته نقدا. وعلى اننا نرفض، كما أسلفنا القول، أن يستحيل النص العربي الى حقل للتجارب القائمة على تطبيق المناهج الغربية بدون اعمال فكر، ولا تقديم شيء من الاجتهاد، ولا وضع النص العربي موضعه الصحيح في هذا المجال.

وان الذي لا نحسد عليه من الامور في هذا الزمن العربي المتهرىء، وبحكم ظروف التخلف التكنولوجي الذي نعانيه، اننا، الى اليوم، لم نستطع انشاء منهج نقدي، او ابتكار مذهب

فني خاص بنا . وان رأيت قوما يزعمون التنظير لقضايا الادب في المشرق والمغرب، فان معظمهم، في تقديري، يجترون نظريات غربية او شرقية منها يغترفون فيما يكتبون . وسواء علينا أأعترفوا بذلك أم لم يعترفوا به، فان ذلك امر ثابت لا يفتقر الى دليل، ولا حتى الى نقاش. فبعد الذي كنا رأينا من محاولة العرب في التنظير لقضايا الشعر والنثر الفني، ولاسيما الاول الذي هو ديوان العرب، وجنسهم الادبي الاول، ومضطربهم الابداعي الامثل؛ فاذا ابن سلام الجمحي، وقدامة بن جعفر وابو عثمان الجاحظ، والآمدي، والجرجاني، وابن رشيق وسواهم يثرون النقد بمفاهيم ونظريات أثرته وطورته الى درجة مقبولة اذا وضعنا الامور في اطارها الزمني؛ فان العرب المعاصرين على ما أنفقوه من جهد في مجال النقد الادبي، ظلوا يجترون العالم الغربي اجترارا. وانما يتميزون في الانتهاء لا في المنطلق. اي انهم ينطلقون في الغالب من موقف التقليد في ذلك، وانما يختلفون في مقدار تطبيق ذلك على النص العربي الممتحن بتمحلاتهم، ومحاولة الاستقلال بالرأي في النظر الى النص الابداعي المطروح للدرس. ثم بعد الذي كنا رأينا من نظرية تين الثلاثية المتهرئة، ثم نظرية لانسون التي تقوم على اعتبار الفن للفن وحده، ثم المذاهب الجديدة المتطرفة كالحركة الدادية، التي انبثقت عنها الحركة السريالية العابثة التي كان يتزعمها في بداية العقد الثالث من هذا القرن الشاعر الفرنسي أندرى بروطون، ثم الحركة الوجودية التي ظل يروج لها جان بول سارتر، وقد عاصرت النزعة الواقعية، ثم النزعة الواقعية الاشتراكية «كل هذه الحركات مجتمعة او منفردة» وحاولت الثبات لها، بل التداخل في امرها، بل التحكم في قضاياها بواسطة البحث في مضمون الابداع والعناية الشديدة به من حيث هو زاد ايدولوجي، على حين ان الشكل ليس الا مجرد وعاء يحمل هذا الزاد الايديولوجي. والعسل عسل، وان اختلفت اوعيته. . . جاءت الحركة البنيوية كبديل نقدي لكل هذه التيارات مجتمعة فرفضتها جملة، وسفهت احلام زعمائها، وغالت في رفض المباديء الكبرى لها، والاصول الفلسفية التي بنيت عليها، ولم تبق الا على النظريات الالسنية الحديثة التي انطلقت من كتابات دو سوسير؛ وذلك باعتبار ان الالسنية الحديثة تعتبر الجملة بنية كلامية تتألف من دوال ومدلولات. وكل دال يفضي بالضرورة الى مدلول. والبحث في البناء يفضي اولا الى استكشاف خصائص البنية الام في النص وهي الوحدة (الجملة)، وذاك امر تشترك فيه البنيوية والالسنية معا؛ بيد ان البنيوية باعتبارها مذهبا نقديا، تمعن البحث في شأن النص من حيث هو شبكة من البناء الذي يقوم على شفرات تتعاقب وتتبادل الدلالة والتفاعل الالسني. والحق ان البنيوية ليست مذهبا شكليا خالصا كما يراها بعض الخصوم، بل لعلها ان تكون اول المذاهب التي حاولت تفتيت اسطورة الشكل والمضمون بمعالجة النص معالجة كلية تقوم على اعتبار الدال ذا مدلول. وبذلك يتفتت التمييز الذي طالما تردد في النوادي الادبية منذ القدم، وهو ان النص له جانبان او مظهران: شكل ومضمون. وبذلك لا يمكن اعتبار البنيوية استمرارا حرفيا للشكلانية الروسية. بيد ان البنيوية (وأكبر زعيم لها في مجال النقد هو رولان بارت)، بحكم تعصبها المذهبي الضيق، واصرارها على رفض التاريخ (على الرغم من ان بعض البنيويين ينكر ان يكون البنيويون رافضين للتاريخ)، واستخفافها بتجارب التيارات النقدية الاخرى - أفضت الى شيء من الفشل على الرغم من ظهور أعمال نقدية كتبت في دائرة تيارها تعد من عيون الكتابات النقدية المعاصرة.

ونحن العرب بحكم التلقي والتتلمذ للغرب في كثير من مجالات الحضارة والعلم، كما كانوا في زمن ما تلامذة لأجدادنا الاقدمين - والحضارة دولة بين الامم - كثيرا ما نتلقي هذه التيارات بعد نهاية أمرها، او في زمن متأخر لأوج ازدهارها على أقل تقدير؛ فنجول في مضطرباتها الوعرة متأخرين.

ونحن حين جئنا نعامل النص الادبي العربي، وعجنا على أطلال هذه المذاهب الفنية الاجنبية نستنطقها، اقتنعنا بمحاولة اتخاذ منهج عربي ما أمكن، مع الافادة من بعض اصول آخر هذه المدارس النقدية وهي البنيوية. فلماذا اذن البنيوية؟ ألأنها فقط آخر هذه المدارس النقدية الغربية؟ وهل ذلك مبرر كافة

أدباء المشرق والمغرب على صعيد واحد يتناشدون فيه الاشعار، ويتبادلون من حول حلقاته الآراء والافكار مما يعنيهم من القضايا. وقد يكون مهرجان المربد الشعري خير نموذج للّقاء الثقافي الكبير؛ فقد جمع المهرجان الاخير مثلا معظم شعراء الوطن العربي، ينضاف اليهم معظم النقاد والمفكرين العرب؛ مما جعل هذا اللقاء تظاهرة ثقافية فريدة من جنسها.

ولا ينبغي ان يعزب عنا ما لشأن ترويج الكتاب والمجلة والصحيفة والمسرحية والشريط السينمائي واللوحة الزيتية، وكل ما هو ثقافة وفن، او مظهر من مظاهرهما، - من أثر بالغ في توثيق عرى الاخوة بين العرب، ثم تذويب جليد العلاقات التي تتسم في بعض الاطوار بالبرودة مما قد يفضي الى نتائج لا ترضي الا العدو. انما كيف يتم ذلك؟ وما هي الوسائل التي يجب ان تتبع في التبليغ والترويج؟ وهل يجب أن تضطلع بذلك الحكومات العربية او منظمة الثقافة والتربية والعلوم في الجامعة العربية؟ وأحسب ان الاجابة عن بعض هذه الاسئلة مما علينا يهون؛ فكل وسيلة تفضي الى نشر الثقافة وتوثيق صلات القربى بين الاشقاء، ثم كل مبادرة تجنح الى ترويج الادب الممثل في الكتاب خصوصا، تعدان أمرا محمودا.

- ربما يكون الاستعمار الفرنسي ترك بصمات على الادب الجزائري؛ فكيف يمكن نفض ذلك الغبار عن هذا الادب؟

● لقد ترك الاستعمار الفرنسي حقا بصمات على هذا الادب الذي ينصرف لدى كثير من الجزائريين الى مفهومين اثنين: أدب مكتوب بالعربية (ونطلق عليها نحن في الجزائر «اللغة الوطنية» ايضا)، وأدب مكتوب بالفرنسية. وعلى الرغم من ان الاستعمار مضى الى الجحيم منذ زهاء ربع قرن، فان بصماته السيئة لا تبرح ماثلة للعيان في الادب الثاني حيث لا يفتأ بعض الشباب يكتب باللغة الفرنسية، وحيث نجد جريدة «المجاهد» اليومية، وهي فرنسية اللسان، تختص الآثار المدبجة بالفرنسية بملحق ادبي يصدر كل يوم أربعاء. وهكذا تنزلق الجريدة، في رأينا، من صبغتها الاعلامية الخالصة، والاعلام بجميع اللغات الاجنبية لاستلهامها في تشريح النص العربي؟ أم استهوتنا، لأنها حقا تتميز بأصول نقدية صادفت في نفسنا هوى، وفي عقلنا ميلا، فاستبدت واستأثرت؟

ومهما يكن من أمر، فان البنيوية ليست قواعد رياضية، يتعلمها المرء ثم يطبق عليها. وانما هي نزعة معقدة مركبة واسعة المضطرب، شاسعة المنقلب؛ بحرها زاخر لا ساحل له. وهي على الرغم مما يوجه اليها خصومها من تهم معظمها باطل، فهي في رأينا من أمثل المذاهب الفنية التي عرفتها الآداب الانسانية منذ نشأتها؛ فقد رفضت الانطباع، وأقبرت التأثرية التي كان روج لها المؤرخ الفرنسي هيبولينت تين، كما رفضت الواقعية الاشتراكية واعتبرتها ضربا من النزعة البورجوازية الخالصة. فهم يرون بأن منهجها وبراهينها، وألفاظها او مصطلحاتها، وقيمها، يحمل صورة مطلقة لما يوجد لدى النقاد البورجوازيين الاكثر تصلبا. ويبدو ذلك واضحا مثلا حول قضية الفصل بين «الشكل» و «المضمون» في العمل الابداعي. ولا يختلف النقد البورجوازي عن النقد الواقعي الاشتراكي الا من حيث طرق تدريس الادب الاكاديمي في الغرب، وتدريس الادب الاكاديمي في البلدان الاشتراكية. وعلى ان هذا الفرق، كما يلاحظ ذلك ألان روب قريبي، ليس من الاختلاف والتباين ما يرقى الى مستوى زعم اولئك وهؤلاء كما رفضت البنيوية النزعة الوجودية التي اعتبرتها ضربا من الاستمرار للنزعات الماركسية المحتضرة. ونتيجة لهذا الموقف المتطرف، فقد أقدمت على رفض التاريخ واستراحت من كل اعباء الماضي (ونحن بطبيعة الحال نقر التاريخ ونعترف بالماضي على الرغم من انه زمن ميت، كما نعترف بالقيم الروحية)؛ ثم اعتمدت شيئا واحدا في سلوكها النقدي وهو النص، ولا شيء غير النص، ولا شيء اذن خارج النص؛ فلا ينبغي البحث عن خصائص النص السطحية والداخلية معا الا داخل النص، ومن داخله. فالنص غرفة مغلقة، كما أتمثله انا، ومفتاحها داخلها. فالبحث عن المفتاح يقع في عمق الداخل، وليس من الخارج، ما دام موجودا في الداخل، حسب تصورنا. وينشأ عن مثل هذا التنظير الذي كنا كتبنا شيئا منه

في كتابنا «النص الادبي : من أين والى أين؟ «تفتيت الازدواجية التي طالما أفسدت النص الابداعي، فاذا نصفه مضمون، ونصفة شكل؛ وقد تجد في الناس من يتطرف فيرفض الشكل جملة، او يرفض المضمون جملة. وفي هذه النزعة المزدوجة ما فيها من خطر محدق، وشر مستطير. فليس النص الابداعي في حقيقة امره لا شكلا ولا مضمونا، وانما هو نص ادبي. أما الشكلانيون المتطرفون فهم يجتزئون منه بشكله، وهو قادر، لو ارادوا هم ذلك على ان يعطيهم اكثر من الخصائص الشكلية التي انتهوا اليها فاجتزأوا بها وحدها. وأما المضمونيون وذوو الاديولوجيات، وأشياع الافكار الاجتماعية فهم يكتفون منه بمضمونه، وهو حتما غير عاجز عن ان يعطيهم قيما أدبية أخرى، وجماليات فنية أخرى لو كانوا هم قادرين على الانتهاء الى ذلك من خلال تشريحه فالعيب لم يك قط في النص الابداعي وانما العيب يكمن في الاشخاص الذين يتناولونه.

فمفتاح السر اذن كامن ابدا داخل غرفة النص، وعلينا أن نحتال حتى نلج هذه الغرفة العجيبة لنفتحها من داخلها.

ان نظرية دو سوسير الشهيرة (والتي أطلق عليها أنا «النظرية الورقية» لانه يرى باننا اذا كتبنا لفظا على قرطاس ثم قطعنا ذلك اللفظ، فانه لا يمكن تنحيته من الوجه وحده، بل سنصيب بالضرورة القرطاس بالقطع من وجهه وظهره جميعا، واذن فلا يمكن الحديث عن الدال بمعزل عن المدلول) قضت على خرافة الفصل بين الشكل والمضمون والتعصب طورا لهذا، وطورا آخر لذاك؛ فلا شيء في النقد أدعى الى التقزز والغثيان من الحديث عن احدهما منفصلا عن الآخر؛ فكيف يجوز الفصل بين الجسم والروح؟ وأين الروح حتى يفصل من الجسم؟ وماذا سيكون من امر الجسم حين يفارقه الروح؟ وما هو الروح منفصلا عن الجسم الذي هو الوعاء الحقيقي الذي يتجلى فيه؟ فالعناية بالجانب الايديولوجي، كما يحلو لأشياع الواقعية الاشتراكية الذين تراهم يتحمسون الى حد الضياع وارتكاب الهوى في العمل الادبي، او محاولة الربط بين الايديولوجية التي هي المضمون او ضرب منه، والشكل الخارجي او السطح لمثل ذلك العمل، ربطا قائما على الفصل بينهما افتراضا او تصورا، هو أمر يشبه الخرافة النقدية.

ان العمل الأبداعي بنية مركبة تمثل لحمة واحدة هي النص الادبي الذي هو نص ادبي قبل كل شيء، وبعد كل شيء، وفوق كل شيء؛ فلا حقيقة فيه الا حقيقة الادب، ولا تاريخ فيه الا تاريخ الادب؛ فهو اذن ليس فلسفة، ولا تاريخاً، ولا اخلاقا بالمفهوم الديني او الفلسفي، ولا ايديولوجية متحجرة تحوم حول نفسها وترفض ما عداها من الافكار بتعصب وانغلاق؛ وانما هو أدب طليق. والادب لا يفهم الا من داخله. وما يحاوله علماء الاجتماع، وعلماء النفس، السياسة - ومن يقلدونهم من الاجتماعيين والنفسانيين العرب - من التدخل في شأن هذا الادب بمناهجهم الاجنبية عن هذا الادب، هو تدخل لا ريب غير مشروع. ومهما يقل حول هذه الاشكالية فان نتائج دراسات هؤلاء حول هذا الادب، لا ينبغي ان يفيد منها الا هم وحدهم.

والحق ان النص العربي الاكاديمي، الاسلوب خصوصا لهو أمثل ما يكون قابلية للمنهج البنيوي الذي يجد فيه مضطربا شاسعا يجري فيه تجاربه الدراسية. وقد جئنا نحن الى نص قصير لابي حيان التوحيدي لا يجاوز ثمانية سطور، فأجرينا فيه دراسة (ان زعم زاعم انها على المنهج البنيوي فسيصطدم بحقيقة انه لا يوجد لها مثيل فيما كتب البنيويون من دراسات حول النصوص الادبية؛ فهي اذن تندرج في دائرة تجربة نقدية جديدة) لا تبرح مثار اعجاب القراء الكرام، وتقدير السادة الاساتذة الجامعيين الذين أخجلني بعضهم ببعض اعجابه، ومن هؤلاء أذكر خوصا الدكتور عبد العزيز المقالح الذي كتب هذه الدراسة التي نشرتها في شكل كتاب تحت عنوان: «النص الادبي: من اين والى اين - مقالتين اثنتين ونشرهما في بعض صحف صنعاء صيف سنة اربع وثمانين.

كما أحسب ان النص الادبي الشعبي بالذات يتقبل تقبلا عجيبا هذا المنهج البنيوي، في اي شكل من اشكاله، وتحت اي صورة من صوره. ولعل ذلك أن يعود الى ان البنيوية ترفض المؤلف، او الحديث عن المؤلف الى حد انها تصاب بالغثيان؛ واول خصائص الادب الشعبي انه لا مؤلف له ولا ينبغي اعنات النفس

في البحث عن هذا المؤلف الـذي كثيـراً ما يظل مجهولا كما نلاحـظ ذلـك في «الف ليلة وليلة»، والسيـر الشعبيـة الكثيـرة، والامثـال، والالغـاز، وكثير من الاشعار الشعبية الشاردة. ورفض الحـديث عن المؤلف، او اليأس من معـرفته، في الادب الشعبي ليس الا مظهرا من مظاهر رفض التاريخ في المنهج البنيوي.

واذا كانت المـاركسية في اتجاهها النقدي تتفق مع البنيوية في رفض المؤلف، اوعدم العنـايـة به على الاقـل، (حيث ان الـذي يعنيهـا في العمـل الابـداعي عبـر الشبكـة الاجتمـاعيـة الشديدة التركيب، انما هو المضمون وحده. ذلك بأن الوسط الاجتماعي الذي ينشأ فيه العمل الابداعي، مثل الطبقة التي يعبر عنها، ليسا بالضرورة هما حيث كان الكاتب قضى فتوته، او ردحا ذا بال من حيـاتـه) فانهمـا يفترقـان الى حد العـداء في ان البنيـويـة ترفض «مفهوم» المضمون منفصلا عن شكله، وتزعم ان العناية بالشكل تفضي حتما الى العناية بالمضمون؛ من حيث نلفي النزعة النقدية الاجتمـاعيـة المنبثقة عن الاصـول المـاركسيـة تعنت نفسهـا في العنـايـة بالمضمـون؛ لان العمـل الابـداعي في اتجاهها النقدي ينتمي الى البنيـة الفـوقية الايديولوجية، ويجب اذن ان يدرس في علاقـاتـه الجـدليـة مع البنيـة التحتيـة. واذن فمن الحتمي وضـع المؤلف والابداع معا في وسط يتميز بشدة الصراع بين الطبقات...

وعلى الرغم من اننا نرفض البنيوية في شكلها المتحجر، كما نرفض كل المـذاهب النقـديـة التي تتعصب لنفسها وتزعمها على شيء وحـدهـا، فاننـا نرى انهـا من أدنى ما تكون مشاكلة لتحليل النص الادبي العـربي وتفجيـر ينـابيـع القيم، والخصـائص، والعجائب، منه. وهو امر لا يطمع فيه، بعد ما رأينا من استفحال النزعة الماركسية في كثير من كتابات المشارقة النقدية في الاعوام العشرين الأخيرة اي مذهب فني آخر الى عهدنا هذا غير البنيوية.

ولـكـن لا ينبغي تطبيق المنهـج البنيـوي على النص الادبي العـربي بسـذاجـة اوغباء، علينا هضم الاصول النقدية كلها، ثم نسيـانهـا اذا صح مثـل هذا التصـور ثم تناول النص العربي بحياد مذهبي؛ لا بتقليـد هذه المـذاهـب والتيـارات والتلفيق فيما بينها؛ وانمـا بهضمهـا من حيث هي ثقافة نقدية ضرورية، ثم الانطلاق برأي مستقل دون ان يكون متخذا او متصورا مسبقا.

وعلى ان هذه القضيـة تبـدو لي كبيـرة، ولا يجـوز لمثـل هذا المقام ان يوفيها نصيبها من التحليل والتأويل والتشريح.

- ما هو مفهـومك للحداثة؟ فان من النقاد من يختلف في الاطلاق، ومنهم من يظل على ضفـاف الحداثة يحوم ولا يقع على دلالتها وماهيتها، فماذا ترى؟

● كل شيء يصبح حتمـا، بعـد مضي زمن معين عليـه، قديما. فكـل قديم قبـل ان يصير قديمـا كان، اذن حديثـاً، والحق ان مفهـومين اثنين، لا مفهـوم واحـدا، يشيعـان في هذه الايـام في الكتابات العربية وهما: المعاصرة والحداثة. وكثيرا ما يرد هذان المفهـومـان احـدهمـا او كلاهمـا مرتبطـا بمـا نطلق عليـه نحن المعـاصـرين، دون أجـدادنـا، «التراث». وان من الناس من قد يصطنـع المعـاصـرة مرادفـا للحـداثـة في شيء من الضبـابيـة والغمـوض. والحـداثـة في اعتقـادي مظهـرا او موضـة، وليست ايديولوجية ولا مذهبا، فهي ذات خصوصية حضارية معينة. على حين ان المعـاصـرة قد تكون اعم مدلولا بحيث تشمل ما تشمل نزعة الحداثة، وتشمل ما لا تشمله ايضا. فليس محتوما ان يكون كل ما يعاصرك حديثا، على حين ان الحديث ليس بالضرورة أن يكـون معـاصـرا لك. فهنـاك نظـريـات نقدية او علمية او مظاهر ابـداعيـة تسبق زمنهـا فتكـون لا تزال تحتفـظ بمسحـة كبيـرة من الحـداثـة على الرغم من انها تعود الى ما قبل عصرنا. وقديما قيل ابا تمام سبق عصره بقرون، فهو من أسبق الشعراء الى الثورة على عمود الشعر العربي، فلم يفهمه معاصروه وراحوا يقذفونه في كل مرة يعتـاص فهمـه عليهم: لم لا تقول ما يفهم؟ فكان يجيبهم في حيرة وتحد معا: ولم لا تفهمون ما يقال؟

ومثـل هذا التنظيـر قد ينطبق على كثيـر من المـاديـات التي لا يكفيهـا أن تصنـع في السنة التي نحن فيها لكي تكون حديثة، اي لتكتسب صفـة الحـداثـة، اذ يجـوز لتقني متخلف تكنـولوجيا ان يختـرع او ينتـج ما تجاوزه الزمن في اليابان او الولايات المتحدة

الاميـريكيـة او المانيا . فالزمن المعاصر (ونقصد به السنة التي هو فيها) لا يشفع اذا له اذا كان متخلفا تكنولوجيا، ولنكرر، ان ينتمي الى الحداثة على الرغم من ما ينتج ينتمي الى العصر.

فالحـداثـة اذن مظهـر حضـاري يلاحق الاشيـاء والافكـار والمظاهر والاشكال فيكسوها رداء يتيح لها ان تلج دائرة المعجم الحداثي، لا المعجم الحديث.

وحتمـا فان سيـاق هذا السؤال ينصرف الى الحداثة في الادب قبل كل شيء: فمـا الادب الحـديث اذن؟ او ما هي الحـداثة في الادب؟ اي ما هي القصيـدة الحديثة، والقصة الحديثة، والرواية الحـديثـة؟ فهـل اذن كل ما يكتب على ايـامنا هذه يعد بالضرورة حديثا؟ وأحسب ان الاجابة الآن قد تكون معروفة طالما أثرنا منذ حين، قضيـة المفهـوم الحداثي للاشياء؛ فهل اذا جئت الى قضية وعـالجتهـا في شكـل شعـري يشبـه نظام الاراجيز التعليمية اكون حديث الرؤية، وشعري حديث المنتمى، لمجرد أنني وقصيدتي معاصران؟

واذن لا يشفـع لأحـدنـا أن يعيش في منتهى القـرن العشـرين ليصبـح بالضـرورة، من النـاحية الفنية طبعا، حديث الرؤية، اي ينتمي الى نزعـة الحـداثـة حقـا، اذا كان عمله الادبي يمثل عهدا سابقا، ويجتر عهدا غابرا. من اجل ذلك يقول القائلون: الشاعر فلان يكتب القصيـدة الحـديثـة، والشـاعر الآخر لا يكتبها، وهما متعاصران متعايشان.

وعلى ان الحداثة في رأينا، لا ينبغي لها ان تعني التكالب على الجـديـد بأي ثمن، واللهـاث الاعمى وراءه تحت كل كوكب فالاديب مهما جدد فهو يجتر ماضيا، ومهما يكن حديثا في الرؤية الى الاشيـاء والعـالم فهو قبل كل شيء، جزء من التراث الزمني، والمكـاني، والفكـري. فالحداثة من هذه الرؤية هي المزج بلباقة بين القـديم والجـديـد؛ بحيث لا يطغى القديم على الجديد، ثم بحيث لا يتيـه الجـديـد في عالمـه الجـديـد المطلق. وكما انا لا نرتدي، حذو النعل بالنعل، الملابس التي كان اجدادنا يرتدونها، ولانصطنـع المـرافق الحضارية البدائية التي كانوا يصطنعونها في الطعام والشراب والمنام والمقام والتظعان والحرب، فانه لا يجوز لنـا أن ننسلخ من عصـرنـا، ونتنكـر لزمننـا في الاساليب الثقافية، والاشكـال المعيشيـة، فنتعلق بأسباب الماضي الواهية؛ فنقرض القصيـدة على نحـو ما كان يقـرضهـا الفرزدق وجرير والاخطل، ونكتب القصة على غرار الاشكال السردية في ألف ليلة وليلة، او في المقـامـات، والنقد على نحو ما كان الآمدي والجرجاني وابن رشيق يرون... فلكـل زمـان رجـال، ولكـل عهـد حال، ولكل عصر أشكال ومظاهر لا تكون الا فيه.

ونحن حين نؤوب القهقـرى الى القـديم ليس ينبغي لنـا رفض هذا القديم جملة، ولا النعي عليه جملة، ولا الاستخفاف لمجرد انه قديم ولا يرقى الى ما هو عليه الحديث لدينا في كل شيء؛ فان الابـداع يظـل ابـداعـا في كل زمان ومكان. ولنضرب لذلك مثلا بالخـالـدات من الاعمـال الادبية كالالياذة، والاوديسا، وألف ليلة وليلة، والكوميديا الالهية، وسواها من الآثار التي لن يبليها الزمن لعجـزه؛ فهي أقـدر على ابلائه منه على ابلائها. كما ان اللوحات الـزيتية الخالدة، والسمفونيات البيتهوفينية ستظل جديدة حديثة، لان قصـر عن تجـريد مسحة الحداثة من وجهها الناضر. فالمدار يظـل قائمـا يظل قائما على مدى قدرة العمل الادبي او الفني على تحدي الزمن.

- والـبـديـل اذن ازاء رفـضـنـا لتـلـك الاتجاهات التي أشرتها بآستفاضة؟

أن نـنـادي بتطـوير اشكال النقد العربي المعاصر حتى يستطيع اضـاءة السبيـل للمبـدعين، بما يتمسك به من الحداثة الرصينة، وان يلاحق الاعمـال الابـداعيـة بكفـاءة وحيـاد، وان يكف هذه الانطبـاعيـة البـاردة الهزيلة التي لا تفتأ تثقل كاهل الادب وتصيبه بالاذاة في نفسـه، وأن يتسلح بالمنـاهـج الحديثة، دون التعصب الشديد لاحدها، او التلفيق السـاذج بينها، للتمكين للنص العربي من التفتح والتسامي الى ابعد غاياته، فيرقى دون عقدة الى صف الآثـار الادبيـة العـالميـة. واخـال ان الامـة العـربيـة التي قادت الحضـارة الانسانية عهدا طويلاً في المـاضي، لا يعجزها اليوم أن تنجب، وربمـا قد تكـون فعلت بعد، مبدعين من الطراز الاول، ونقادا من الطبقة المتميزة.

بغداد، في ١.١٢.١٩٨٥

الاعتراف الاخير لمالك بن الريب

القسم الثاني

■ يوسف الصائغ



الفصل الأول

حب الشباب

تخطيط: اسماعيل خياط

كنت ادرك أن خطاياي تزداد يوماً بعد يوم . . وأن عقاباً ما، سيلحقني بسبب هذه الخطايا - يتناسب، ومقدار ماكنت احسه، من تلذذ وهوان . . ولقد كان خيالي، في الساعات التي تعقب تلذذي، يخترع انواعاً عديدة من العقاب، اروح انخرط بسبب الخوف منها، في جيش النادمين، الذين يقفون نسقاً، عند منبر الاعتراف . . .

واذا كان مجرد الاعتراف قد قدم لي في اول السنوات، احساساً تاماً بالبراءة، والنقاء، ومن ثم بالخلاص، فان كثرة السقوط في الخطيئة، تعقبها لجاجة، ومثابرة على الاعتراف، سرعان ما جعلتني، اشك في صدق النقاء الذي يهبه لي الكاهن، وقوة الخلاص . .

كنت أقول لنفسي . . لقد غدا الامر مثل لعبة مملة، ومكشوفة: أرتكبُ الخطيئة، ثم اعترف، واعود من جديد، فارتكبها واعترف . . هل يعقل أن الله، لن يكتشف مبلغ مافي هذا الأمر، من استهانة، بحيث، يبقى، امثالي، رغم كل هذا، بمنأى عن العقاب؟

من هنا، ابتدأ التوجس . . ومن مكان هذا التوجس الصعب، رحت انتظر، عقاباً مبهماً، سيحل بي . . . عقاباً، لا استطيع، بايما منطق، أن اتحاشاه، أو أن اعتذر عنه . .

وقد جاء العقاب . . .

ولما كانت الخطيئة تصدر عن الجسد، قبل الروح، هكذا، حل العقاب، عن طريق الجسد، وقد يتخذ شكل الفضيحة . .

حدث ذلك في الصيف الحامض والمرير، الذي كان يفصل بين مرحلة الابتدائية، والمتوسطة . .

كنت امشط شعري أمام المرآة . . ولفت انتباهي، أن أنفي، لم يعد كما عهدته، فكأنه أنف ولد سواي . .

أنف مزموم . . . فيه احمرار، تلتمع قصبته، بفعل زيت خفي، وينفتح المنخران، دونه، بطريقة مبتذلة . . ويتحركان، بفعل عضلة خفية، تخضع لهواجسي . . فهو أقرب لحيوان غريب، شره، وبليد، وأخرق . .

حولت عيني عن هذا الانف الذي لا أعرفهُ . . واستنجدت، بسائر الملامح التي في وجهي . . فهالني، أن كل تلك الملامح، كانت تبدو، خاضعة، لسلطان هذا الانف الغضروفي . . فهي مشوهة، وغريبة، بسبب طغيانه المستمد من الموضع الذي يشغله وسط وجهي . .

قلت لنفسي، انني، لاشك واهم . . وأن هناك خللاً ما لابد من تلافيه، أو اكتشافه بعد قليل . . ولكن اعماقي، كانت قد استسلمت . .

كم مرة، عدت ذاك اليوم، الى المرآة، استشيرها، في هذه الفضيحة، علها، تفصح لي، أنني كنت واهماً . . وعبثاً . .

ظل هذا الانف الظالم، في مكانه، محتفظاً بخواصه . . ممتلئاً بها . . ومن عجب، أنه، رغم غطرسته هذه، ظل لاشهر عديدة، غير مؤهل لان يلفت اليه انتباه الآخرين . . وبقيت وحدي، أداري هذا الأكتشاف الرهيب . . وأفهمه . . واحقد عليه . .

ثم انتهى الصيف . .

والتحقت بالمدرسة المتوسطة، مرتدياً، لاول مرة، السروال الطويل، (بعد أن بقيت ارتدي السروال القصير سنوات) مزدهياً، بأول علامات (رجولتي)، ومتباهياً بشعري، الذي، تعلمت كيف اتقن تسريحه:

ذاك الولد الذي اسمه (موريس لنزدي)، الذي له أب انكليزي، وأم ارمنية، التحق بنا، ونحن في الصف الخامس، من المدرسة الابتدائية . . فصار آية من آيات المدرسة . .

كان ذا بشرة برونزية، وعينين واسعتين زرقاوين . . وكان شعره من ذهب خالص، يمشطه بطريقة فريدة . .

ولقد توسلت، ذات يوم (بموريس) ان يعلمني كيف امشط شعري على طريقته، وكيف يتأتي لي، أن أجعل فوق

جبيني، تلك الخصلة المترفة، بحيث تتقوّس على نفسها، مكتفية بقوامها، ومزدهاة بلمعانها الجميل. .

رد عليّ الولد «موريس» بخطورة، أن شعري لايصلح لهذا النوع من التصفيف، وأنه حتى لو صلح، فمن اين لي ذاك الزيت الخاص، الذي يدهن به هو شعره، والحلاق البارع، الذي يحلق عنده. .

شعرت بذلة لطريقته في الرد علي، ووعدت نفسي، بسبب ذلك، أن انتقم منه، وانصرفت عنه، مدعياً انني انما طلبت منه ذلك على سبيل السخرية، لان اسلوبه في تصفيف شعره، ماهو الا اسلوب يليق بالبنات، ولايصلح للأولاد

ولم تمض بضعة أيام، حتى جاءني ابن «الانكليزي» هذا، يعرض علي، أن يعلمني كيف اسرّح شعري. . ثم أضاف:

- لكن بشرط. .

ضحكت منه، كاتماً لهفتي لعرضه. ورغبتي في معرفة الشرط الذي يشترطه. فزاد ذلك من الحاحه:

- الشرط ليس صعباً. .

- لاأريد. .

- كل ما هنالك. . أن تقنع (حازم) أن يكون صديقي. . كما هو الان صديقك. .

- لا أريد. .

- وسأزيد، فاعطيك دفتراً كاملاً من

- تكذب. .

- والله العظيم.

لم أسأله لماذا يريد أن يصادق «حازم»، فقد احسست بنوع من الغرور والغيرة في آنٍ واحد.

علمني «ابن الارمنية»، كيف امشط شعري على طريقته. . ولكن ذلك لم ينقذني من احساسي الذي راح يتضخم بأنفي. . كان يبدو لي أن أنفي يكبر يوماً بعد يوم، في حين يزيد وجهي نحولاً، وتبرز عظام فكي ووجنتي بطريقة بائسة. . .

- ياربي. .

كنت أقولها في اعماقي، بذلّة، وأنا أشيح عن المرآة، منطوياً على ضيق شديد. . حتى جاء وقت بدأ هذا الانف، يثير انتباه الآخرين، وتندرهم. .

- أي أنف هذا؟

فاردّ بحقد، كما علمتني عمتي الحولاء. .

- وماذا به؟ أنف رجل. . وليس كأنفك الذي يشبه أنف البنات. .

ومن عجب، أن هذه الاجابة، كانت كفيلة بأن تسكت الاولاد، وتجعلهم يلمسون انوفهم الجميلة، ويدافعون عنها.

ولكن ذلك، لم يخفف من وطأة احساسي العميقة بفضيحة أنفي. . كان يبدو لي أنه يكشف من اعماقي اسراراً، وخفايا، لم أتجرأ على أن اعترف بها لنفسي. . ولهذا، كنت غالباً، ماألجأ، على غير وعي مني، الى اخفائه باصابعي. . وامي تصيح بي:

- لاتلعب بانفك. . انظر، كيف بدأ يكبر لكثرة ماتلعب به. . أية محنة هذه؟. .

وما كنت أدري، أن المحنة، لن تلبث أن تشتد. . وأن العقاب، سيكون أكبر مما توقعته. .

فذات مساء، حين كنت اقرأ في كتاب التاريخ، ويدي تتلمس، كالعادة جوانب هذا الانف الظالم، انتبهت، الى أن هناك موضعاً من أنفي يؤلمني لمجرد أن أمر عليه بسبابتي. .

لم أعر للألم اهتماماً . ولكن الألم فاجأني أول ما استيقظت صباحاً. فقد كان ألماً محدداً وواضحاً، بحيث وجدتني اهرع للمرآة. قالت أمي:

- دعني انظر . . .

وأمسكتْ أنفي من أرنبته، وتطلعت، وانفاسها على وجهي، ثم قالت:

- مجرد حبة صغيرة . . اتركها وشأنها، ولن تلبث أن تختفي . . ولكنها لم تختف . . .

ظلت لبضعة أيام، تكبر . وتكبر، وتتخذ لوناً قرمزياً كحمصة حمراء . . وأمي وأبي . والمعلم، يقولون لي:

- اتركها وشأنها . . لاتلمسها . . فيمتليء وجهك بحبات مثلها . . وهيهات . . فقد كانت تؤلمني . . وتزيد من أنفي ضخامة وتشويهاً، وكنت اتعذب بان أتلمسها، بين لحظة وأخرى، لاتأكد من أنها ما تزال تكبر، وتتوهج، حتى انفجرت عصر أحد الايام، وسال منها دم وقيح . فاخذني أبي الى «سيد مجيد» ذاك المضمد السكير الذي راح يعصرها، وأنا اتلوى بين يديه ألماً . . في حين كان «السيد» يضحك وهو يقول لابي أن هذه «الحبة» هي نوع من «حب الشباب» . .

هل تمنيت يوماً، خلال تلك السنوات التي كنت اتمنى فيها أن اصبح شاباً، أن ينبت لي، مادام ذلك جزء من المستلزمات، «حب الشباب»؟ هل كنت اعرف أن للشباب «حبا» قبيحاً، يمكن أن يسبب كل هذا القدر من الاسى والاذى والعار؟

أبداً . .

كنت ارى اولئك الاولاد الكبار في محلتنا، واميز فيهم علامات شبابهم، من خلال العضلات، التي يحملونها . . والمنكبين الكبيرين . . واول الزغب فوق الشفة العليا . . وعلى الوجنتين . . . واتمنى ذلك من كل قلبي، لم يخطر لي مرة، أن هذه البثور التي تعلو وجوه بعض الاولاد، هي أيضاً من علامات الشباب . . بل من اشرس علاماته . .

على العكس . .

كانت هذه البثور، في وجوه عدد من اعرفهم، تثير في روحي تقززاً واحتقاراً . . وبخاصة، البثور التي تنتشر في وجه «محمود» صبي صاحب الدراجات . . فلقد كانت لاتوحي لي بالتقزز لمجرد منظرها، بل لانها، كانت تمثل عندي، علامات، أن هذا الولد هو ولد «أدب سز» . . وأن كل الذين تظهر على وجوههم هذه البثور . . هم مثل «محمود» قليلو الادب، لم يحسن أهلهم تربيتهم . .

ولعل الله سبحانه، قال في نفسه، فلينتظر هذا الولد، مادام الامر هكذا، وسيرى ما الذي سأفعله به . . وعلى التوّ أمر الملائكة، أن يملأوا وجهي، تماماً، كما ملأوا وجه «محمود» بالبثور . . فاذا بي وأنا في منتصف السنة الدراسية الاولى من المرحلة المتوسطة، أحمل من هذه البثور مايكفي لعشرة شباب . . .

- آه . . ياربي

كنت اصدر هذه الآهة من قلب مثقل، قانعاً بالعقاب الصارم الذي حل بي، وحزيناً في الوقت نفسه، لان يكون القصاص، ثابتاً وعادلاً . . . وعليَّ أنا بالذات . . «تمجد عدلك ياربي . . لست وحدي الذي يستحق عقابك . . فثمة الكثيرون ممن يرتكبون الخطايا، مثلي، واكثر مني . . خذ مثلاً، هذا الولد ابن الارمنية، «موريس لنزدي» . . انت تعرف جيداً، ما الذي يفعله موريس . . ومع هذا، فما من ملاك جاء ووضع بثرة على خده . . بل على العكس، ان عينيه لتزدادان زرقة . . وشعره ليلتمع الان، ذهبياً، باكثر مما كان يلتمع قبل عام . . وأنفه . . وعضلاته . . »

قالت امي لأبي ذات يوم، وكان «حب الشباب» قد اتخذ مرحلة ضارية في وجهي وحياتي:

- خذ الولد الى الطبيب . . ليس معقولاً أن نتركه هكذا . .

فصاح بها:

- آخذه الى الطبيب؟ . علامَ . . اهو الولد الوحيد الذي ظهر في وجهه «حب الشباب»؟

- هذا ليس حب الشباب . .

- ماذا اذن؟

وقادني الى «السيد مجيد»، وسأله:

ـ اتعتقد انه حب الشباب؟

ضحك «السيد مجيد»، وشرب جرعة من كأس «العرق» الذي، يخفيه خلف زجاجات الادوية، فسأله أبي محرجاً.

ـ حسناً. . اما من دواء لحب الشباب هذا؟.

حك «سيد مجيد» رأسه، وقام من مكانه، فبدا طويلاً وطاغياً، وشممت رائحة المطهّر الذي يستعمله في زرق الابر، ورأيت لوازم طبية تلمع أمام عيني. .

ـ دعنا نجرب هذا المرهم. . .

وقام الى علب على الرف، فأخذ بضعةً من هنا وأخرى من هنا، بمخرطةٍ معدنية، وراح يمزج هذه الدهون، ذوات الروائح النفاذة، حتى استقام المزيج، تحت مخرطته. . فوضعه في علبة اسطوانية، وقال لأبي. .

ـ فليدهن وجهه كل مساء بهذا المرهم. . ولننتظر اسبوعاً أو اسبوعين. .

ثم أضاف قبل أن نغادره، بروح علمية محايدة:

ـ ولكنني، بصراحة، لاأعرف حتى الان دواءً ينفع لحب الشباب. .

لادواء. .

انقبضت روحي. . وفي الطريق، فكرت بامتحان نصف السنة، وبدرس الحساب و موضوع «الحسم والفائدة». . وبما قاله الكاهن في الاعتراف الاخير. . وقبل أن أنام، تلوت صلاة حارة، ثم أخذت المرهم، ودهنت وجهي، ففاحت رائحة نفاذة، عرفت بعد سنوات أنها رائحة الكبريت المميزة. . ولكي لايلطخ المرهم وسادتي وضعت امي على الوسادة، منديلاً. . ، فشعرت بالتقزز من نفسي. . ونمت نوماً مضطرباً. .

ـ اوف. . ياربي. .

كم من مرة حلمت وأنا بين النائم واليقظان، وبعد صلاة حارة قلتها من كل قلبي، أن أنام، واستيقظ، فاذا بهذه البثور قد اختفت، واذا بوجهي يعود الى سالف نظافته. . ولقد كنت من فرط حاجتي الى هذا المعجزة، اقنع نفسي، بانها ستتحقق ذات يوم. . ولكن أملي كان يخيب، كل صباح، وأنا اتجه بلهفة الى المرآة، فارى وجهي على حاله، بل أرى أن «حبة» جديدة قد نبتت في مكان جديد. .

قالت ابنة خال امي، التي كان أبوها قبل عشرات من السنين مأمور البريد:

ـ سنة. . أو سنتين ويصفو وجهه. . ذاك أمر طبيعي. .

وغمزت بعينها غمزة بدت لي شديدة الدعارة. فتطلعت اليها حاقداً. وخجلت لانها، بدت وكأنها، تعرف اسراراً عني، لايعرفها أحد، لمجرد أنها طالبة في الصف المنتهي من الكلية الطبية. . .

أجابتها أمي، وهي تدق على الخشب:

ـ ولكنه مايزال بعد صغيراً. .

ضحكت الدكتورة الصغيرة وقالت:

ـ لم يعد صغيراً. . انظري. . لقد بدأ شارباه بالظهور. .

فتطلعت امي اليّ باعتزاز، وأضافت بدعابة:

ـ وصوته. . .

وضحكت، مُضيفةً:

ـ حتى صوته، بدأ يتغير. . .

كنت أصغي الى هذا الحوار، بمشاعر متناقضة، من الفضول والهوان والمباهاة. . والخجل. . متخيلاً نفسي، ومنظر وجهي، وأنا جالس، بين مجموعة من النساء، يتفحصنني، ويومئن الى علامات جديدة، يعيشها جسدي، مقدّراً أنني، إن كن قد لاحظن هذا كله فهن لابد، يعرفن، اشياء أخرى. . ياللخجل. . ولكنه يا للغرابة، خجل، يبقى، رغم كل ذلك، لذيذاً، فهو يثير الفضول، والشبهة، ويتركني، حائراً، كيف اتصرف. . ان كان يصح أن اعترض، أو أن اسكت. .

ـ قومي نذهب الى البيت. . !

قلت ذلك لوالدتي، وسمعت صوتي بأذنّي، كأنني اسمعه لاول مرة. .

كان صوتاً غريباً، فيه خشونة، تقرب من الحشرجة. . فهو صوت ولد سواي. . غريب. . وأخرق. . وغير متسق. .

ـ لماذا؟. . خجلت؟. .

قالت الطبيبة الصغيرة. . وتطلعت اليّ ضاحكة، فتخاذلت امام عينيها، وخفت أن اتطلع اليها، وهي تضع ساقاً على ساق، حذر أن تكتشف رداءة نظراتي. .

×××

مالذي يجري؟

كان لابد أن يشرح لي أحد، هذا الظلم الغريب الذي اعانيه، ويفهمني سر هذه العلامات الشاذة التي يعانيها جسدي. . ولكنهم اكتفوا بالتطلع اليَّ ضاحكين، كأن هذا الذي يجري، هو أمر لابد منه. . وكنت لا أفتأ أقول لنفسي: «حسناً، ان كان الامر كذلك، فلماذا يحدث لي أنا وحدي؟ لماذا لم يكبر أنف فلان. . أو يتبدل صوت علان. . ولماذا لم يظهر حب الشباب على وجه هذا أو ذاك، من طلبة المدرسة الذين نجحوا معي من الصف السادس؟. . وليت الأمر توقف على الانف والصوت. . وحب الشباب. . ثمة اشياء أخرى رهيبة. .

- أوف ياربي. .

كان «حب الشباب»، يشكل وحده كارثة. . ولم يكن يمضي شهر، أو أقل أحياناً، دون أن تنضج من هذا الحب في وجهي، حبّة، وتتورم، فتحكم بحجمها الكريه، ولونها القرمزي، مساحة من وجهي تلويه، وتجعلني مشوهاً. . حتى تنفجر، فتلطخ وسادتي. . أو قميصي. . حتى لقد صادف مرة أن حبتين نضجتا في آن واحد. . فصيّرتا مني مسخاً أمام الجميع، قال أبي:

- أما تأتي معي، فآخذك الى الدكتور «عبد الباقي»؟

والدكتور «عبد الباقي»، واحد من أقارب أبي، عاد قبل سنتين من الخارج، واتخذ له عيادة قرب (السرجخانة). . ولقد حدّق بي «عبد الباقي» هذا، وضحك من كل قلبه لمحنتي. . وراح يشرح لأبي، وهو يعبث، بطرف ساعته الجديدة، المبررات العلمية لـ (حب الشباب)، والتجارب الجديدة، التي قال أنه قرأ عنها مؤخراً، لمعالجته، ثم راح يسألني فجأة، اسئلة معيبة، احرجت أبي، مثلما أحرجتني، فهمهم:

- دعك من هذه الاسئلة يادكتور. . .

ولكن «عبدالباقي»، احتج لحياء أبي الذي لامبرر له:

- لقد كبر الولد ياعم. . ومن الضروري أن يعرف. . وأن يفهم. .

أجابه أبي مدارياً:

- أجل. . ولكن بعدئذ. . بعدئذ. . المهم ان كان هناك دواء. .

- لادواء. .

قالها الدكتور، واهدر ضحكة كبيرة. .

في الصف الثاني من دار المعلمين العالية، (وكان قد مضى على موت أبي بضع سنوات، ولم يتبق في وجهي من حب الشباب سوى آثار خفيفة. .) انتبهت الى اعراض في جسدي اقلقتني، وذكرتني بما كنت قد قرأته في احدى المجلات الطبية عن مرض يمكن أن يصيب من يرتاد دور البغاء. .

عذبني القلق. . والشك. . فاستجمعت شجاعتي وذهبت الى الدكتور «عبدالباقي». .

كان آنذاك، قد تزوج بنت ارملة ثرية، وانتقل الى بغداد، واتخذ له عيادة في «الباب الشرقي»

استقبلني بالضحكة المجلجلة نفسها، وكشف، بطريقة محايدة ومهنية، عن موضع دائي، وشكوكي. . ثم خلط حكمه الرهيب بضحكته المجلجلة. . وهو يلفظ اسم ذاك المرض الذي بقيت اخافه، طوال سنوات مراهقتي، كلما وقعت عيناي على اسمه في كتاب أو مجلة طبية. .

تطلعت اليه بخمول غريب. . وراح عرق بارد يتصبب فوق جبيني. . وعبثاً حاولت أن ادافع عن نفسي، وابرهن

للطبيب على استحالة أن اكون قد اصبت بهذا المرض. .

واذ كنت افعل ذلك، بهلع حقيقي، واستماتة ذليلة، فقد عاد يضحك مني، ويغسل يديه بعناية، وينشفهما باهتمام، مهوناً عليّ الأمر. واصفاً لي الدواء الذي ينبغي ان اتلقاه. .

أخذت منه الوصفة التي كتبها لي، واتجهت الى الباب لأهرب. لكنه استوقفني ضاحكاً:

- اما تدفع أجر المعاينة؟

- طبعاً. . .

قلتها بذلة شديدة. ومددت يدي الى جيبي الذي لم اكن احمل فيه سوى ربع دينار. .

- تفضل. .

وقدمت له «ربع ديناري»، فأخذه وودعني، وصوته يرن في اذني:

- تدفعون للقحبة. . . ولاتدفعون للطبيب!. .

عدت الى «القسم الداخلي» مندحراً مظلوماً، وحكيت سري لصديق اثق به، فنصحني أن لا أصدق ما قاله الطبيب. . قال لي:

- أمر كهذا يحتاج الى فحص في المختبر. هل ارسلك للفحص في المختبر؟. .

- لا. .

- اذن لاعليك. . اغلب الأمر أنه مخطيء. .

وأخذني في اليوم التالي الى طبيب الكلية، الذي بعث بي الى المختبر. .

وبعد يوم من العذاب، تبين لي أن «عبد الباقي» حمار. . وأن مخاوفي، لم تكن في محلها. .

يالتلك السنوات. .

كنت وحيداً، وضعيفاً، في عالم كبير يحتويني، ويلعب بي، ويغيرّني من غيرما سبب واضح، وبطريقة خشنة، وصارمة. . وما كان ثمة من معين، فالذي يحدث لي، وما احسه، واعانيه، لايصلح أن الجأ، لتحاشيه، أو لفهمه وتفسيره، الى امي. . أو عمتي. . وكانت منذ خلقت عوني وملاذي. . وما كان ممكناً عدا هذا، أن اشتكي الى أبي وعمي. . بل لم يكن ممكناً حتى أن اشتكي الى الله وقديسيه. فانا - يومذاك - كنت موقناً أن هذا الذي يحدث لي، انما يحدث، بقرار الهي، لايصح الاعتراض عليه، ولكن يمكن، بين حين وآخر، الاعتذار عن ثقل وطأته، بالصلاة، والاعتراف. . يتلو ذلك، استسلام خنوع لانه (لاكارادتي. . بل كأرادتك. .). . ألم يقل ذلك المسيح، في بستان الزيتون، حين احس مرارة الكأس التي ينبغي له أن يجرعها. . يوم حزن، وخاف، وصار عرقه ينحدر من جبينه على الارض (مثل عبيط الدم).

- يا ابتاه. . ان كان يستطاع. . فلتعبر عني هذه الكاس

قالها من وهدة يأسه. . ثم استدرك:

- ولكن. . لا كأرادتي. . بل كأرادتك. .

ولقد كان لزاماً علي، وأنا في المراحل الاولى من الدراسة المتوسطة أن أقر، أن ارادته هو، هي التي ارتضت لانفي أن يصير كبيراً بهذه الدرجة، وانها هي التي وزعت «حب الشباب» بهذه الطريقة القاسية في وجهي. . وأن صوتي. . والزغب الذي بدأ ينتشر في خدي وتحت انفي. . وأن. . وأن كل هذا، انما يجري باراته. .

قالت أمي لعمتي:

- الا ترين؟. . لقد نبت له شاربان. .

فابتسمت الحولاء بحنان. . وهرعتُ اتطلع للمرة الالف، الى

وجهي في المـرآة متخيـلاً نفسي، وقـد نمـا لي شاربـان حقـاً، كشـاربي أبي. . أولحيـة كلحيـة عمي. . وقـد احسست لذلـك سعـادة حقيقيـه، خففت عني العـذاب الـذي كان يسببـه لي منظر حب الشبـاب. . . وخـرجت للتـو الى الزقاق، أتباهى، بشاربين وهـمـيـيـن، مازالا، في حقيقتهمـا، أقـرب لان يكـون ظلين مبهمين. . كمن ترك الاوساخ تعلو شفتيه وجانب وجهه. .

ـ انظروا

وحـدق الاولاد الى (شـاربي) بحسد واضح. . . بحيث لم يملك اكثر من واحد منهم أن يسألني:

ـ ولكن كيف. . ماذا فعلت بحيث نمـا شاربـاك. . وأنت لست اكبر منا.

واذ اسكرني حسدهم، وأغرتني حيرتهم، تذكرت عذابي، فرحت اهمس لاحـدهـم بالسر. . وأتأمل ملامحه، وهي تمتلىء فضولاً، ودهشة، وشراهة. .

ـ اهذا معقول. .

ـ جرّب. .

كنت أقـول ذلـك، مرتعداً، بتأثير نميمتي. . ولذة المشاركة، متغاضياً عن فداحة الخطيئة الجديدة التي ارتكبتها، وعن العقاب الاكيـد، الـذي سيحـل بي بسببها. . حبة قرمزية جديدة، تنبت، هذه المرة خلف أذني، وتكلفني عذاب شهر كامل:

«ولكنني لفرط المحبة
اخطأت في النحو. . .
فاسودّ لون الطباشير
واحمر وجه المعلم
وامتلأت وجنتاي بحب الشباب»
١٩٨٥

وخفف عني الادمان. .

لقـد أدمنت حالتي. . ذلـك الطغيـان من اللذة والنـدم والشـد والاستسـلام، والأمـل والخيبـة. . وانصـرفت الى التعويل، عن قبـول حقيقـة أنني، في كل ذلـك، بدأت أكبـر. . وانزع ملابس طفولتي، متفتحاً، بين حين وآخر، كمن يصحو من كابوس، على دنيـا عامـرة، وعـالم لذيـذ. . يتقـاسمـه الملائكة والشياطين. . وتتنازعه اللذة والالم. فاذا أنستُ الى ذلك، انصرفت بشغف الى القراءة التي كنت قد اكتشفتها قبل قليل. . أو الى الرسم. وكنت قد سحرت به خلال صيف كامل. .

شمس الليل

قصائد من جاك بريفيير

■ ترجمة كامل عويد العامري

مقدمة :

كان غياب جاك بريفير، الشاعر، غياب فعل شعري ونبرة واسلوب في الشعر الفرنسي الحديث، فما كان يكتبه بريفير، ويتغنى به، في الصباحات، لم يكن مادة التجارب الجديدة بل لايصلح لان يكون في مختبراتها اللغوية، واتجاهاتها في البحث عن الدهشه، بل حتى الدهشة، التي حملتها السريالية، في التركيبات المعقدة والجمالية في آن، في اللغة الشعرية عامة، لم تعد تستهوي هندسة الكلام، وخضوعه الى عالم الوعي الكامل حد المباشرة والتعامل المنطقي . . هكذا فقد اصبح المتداول من تجارب الشعر هو فلسفة ايف بونفوا وجان لود وجاك دوبان وروبير روفيني او التشكيل العددي عند «ريبو» والهندسة الصارمة للغة عند «ميشيل ديغي» في فعل الكتابة وهكذا دفعة واحدة اختفت الاحاديث الخافتة او الحوارات البريئة في شارع ضيق تحت نافذة من نوافذ باريس او نزهة في الصباح الى «التويلري» او حدائق «الكسمبورغ».

لكن قصائد بريفير ظلت شهادة ووثيقة عن حياة مملوءة بالاحاسيس التي لم يستطع ان يراها أحد سوى الشاعر، ترك العموميات بعيداً وهبط الى الشارع، فبريفير، شاعر الاشياء كل الاشياء يتناولها كما يشاء ويغامر بكل الالوان السحرية، يداعب فيها الخيال تارة، ويداعب القاري تارة اخرى باللغز اوليوصله حتى درجة الضحك العفوي.

ان بريفير هو شاعر الحياة، الحياة المباشرة، يتحدث الى الاخرين عن عالم ملموس، عن عالم الناس اليومي، وهذا السبب يكفي بان يسميه النقاد، بانه الشاعر الشعبي الكبير، لانه يتحدث عن الذي يصنع عالم الاخرين وحياتهم وايامهم.

* * *

انه يستمد قصائده من احداث الحياة اليومية العادية ويضخ فيها روحه الحساسة الشفافه، ويكسوها بحسه المرهف، فيبعثها طافحة بالحياة والتاثير ويضفي عليها مسحة من الروعة والعبقرية اللتين جعلتا شعره البسيط الواضح يقارب الاعجاز.

ان الغريب في أمر هذا الشاعر انه لم ينشر ديوانه الاول الا في عام ١٩٤٦ وهو في السادسة والاربعين من عمره ولكنه منذ انطلاقه في نشر شعره اغرق المكتبات بدواوينه التي تهافت عليها القراء ويعود سبب ذلك الى أن الشاعر بريفير، وهو السينمائي العريق، راوية قصص ساحر، وقصصه يرويها بلغة مبسطة مؤثرة. وقد قال عنه احد النقاد ان كل كلامه كان شعراً طافحاً بالاحاسيس والمعاني حتى اننا لو سجلنا كل كلامه لكان لدينا الان اكبر ديوان شعر عرف في التاريخ.

وقد غنى المغنون ايضا قصائده، فكانت من اشهر الاغاني الفرنسية شعبية ورواجاً مثل «الاوراق الميته» و«الاطفال

المتحابون» والحقيقة ان بريفير عندما اراد نشر اولى قصائده عانى عناء شديداً فاستنجد بالشاعر الفرنسي الكبير «سان جون بيرس» الذي تدخل لدى مدير مجلة (التجاره) لنشر قصيدته عام ١٩٣١.

والى جانب الشعر اشتهر بريفير باعماله السينمائية، فمنذ عام ١٩٣٢ تعاون مع مارسيل دوهاميل، تعاوناً وثيقاً وكتب مسرحياته وقصصه الاولى، وفي عام ١٩٣٧ التقى مع مارسيل كارين، وتعاون الاثنان على انتاج بعض الافلام مثل «يالها من مأساة غريبة» و «صيف الضباب» و «زوار الليل» و «اطفال الجنة».

***

يتحدث الصحفي الفرنسي جاك روبير عن معرفته بجاك بريفير فيقول «هذا الناقص عقلياً لقد تعرفت عليه في حي سان جرمان دي بري الشهير في باريس. كنت الاقيه في عدة نواد به ومقاهي.. كان يصل الينا وقبعته المنتفخة مائلة على أحدى عينيه الجاحظتين وعقب سيجارة ملتصق دوماً بشفتيه، وفور حلوله بيننا ينطلق في الكلام، انني احب الحديث كثيراً، ويتحدث بدون انقطاع عارضاً علينا دفقاً زاخراً من الافكار الاسطورية في دوامة عقلية خارقة للعادة على غرار مالرو، وكنا ننصت اليه فاغري الافواه، كنا في حدود العشرين من العمر كلنا وكان هو بمثابة الاخ لبعضنا والاب للبعض الاخر، وكان هو برعمنا الغض وشاعرنا، وفعلا فقد تأكدنا بسرعة انه شاعرنا.. لقد اكتشفنا في بريفير قديسنا وزعيمنا، وهكذا وبدون ان يدري احد، أحدث بريفير الفوضوي، ثورة في الاغنية الفرنسيه وثورة في الشعر بمنحه الحرية، وبتمزيق القيود التي كانت تكبله بالقافية وباضفاء اهمية بالغة على الاحداث العادية اليومية كالتعبير عن واقعيات العواطف و «صوت» البيضة المسلوقة التي يكسرها صاحبها على منضدة الحانه. ويقول المغني براسنس «بدون بريفير لم اكن لاصبح يوماً مغنياً، فهو الذي.. باوراقه الميته.. علم الجمهور تذوق نمطاً جديداً من الشعر والغناء

***

ولد بريفير في الرابع من شباط عام ١٩٠٠ لم يكمل دراسته، وفي السادسة عشرة من عمره بدأ العمل كبائع في مخزن، وفي عام ١٩٢٠ التحق بالخدمة العسكرية فتعرف على ايف تانغي ومارسيل دوهاميل صاحب الكتب البوليسية الشهيرة الذي اصبح فيما بعد مديراً لدار نشر «السلسلة السوداء».

وبعد عوة الاصدقاء الثلاثة الى الحياة المدينة، ظلوا معاً وعاشوا مع شقيق بريفير بيار في شقة في المونبارناس، وسرعان ما تحولت شقتهم مثل شقة اندريه بريتون الى ملتقى للسرياليين، بعد ان تحولت المجموعة الى السريالية عام ١٩٢٥، وضمت بالاضافة اليهم كنو وبيريه وديسنوس واراغون، ولكن هناك فرق بين مجموعة بريتون ومجموعة بريفير، حيث كانت الاخيرة اكثر عفوية واقل صراحة. وقد كتب بريتون يصف مجموعة «مونبارناس» كي تحدد بريفير لابد أن تقوم بعملية تركيب: بعض الفونس اليه وبعض من سويفت وتضيف الى هذه التركيبة غنائية باريسية لم تفارقه لحظة.. وكانوا يعزفون في شارع شاتو بالمونبارناس كل انغام السرياليه.. الا أن اهتمامهم الاكبر أنصب في البحث عن وسائل تعبير اكثر جماهيرية.

ويقول اندريه لود «شارع القصر» «الشاتو» كنا «نتلوى فيه من الضحك» وكنا نمارس فيه العاباً جمناستيكية كل يوم، الهزل، المزاح: «الدعابة الخضراء» كنا بالتأكيد «ناس» بعيداً عن مالارميه حيث نخفي الاعمال الكاملة خلف اعمدة الوهم. بعيداً عن المناقشات البليغة حول الشعر، كنا نعيش اللحظة.»

ويقول اندريه بريجان «عندما كان يتردد على المجموعة السرياليه، كان يتردد من غير ان يبحث مثلهم عن فعالية الخلق.. لقد فضل بريفير الحياة بدلا من ان يفكر، متسكعاً في باريس بدلا من ان يخطط للنظريات...

وفي عام ١٩٢٩ حدثت القطيعة بين مجموعة بريفير والسرياليين وقد برر بريفير هذه القطيعة بالقول «لقد تخاصمنا مع بريتون لان مفهومه لحرية الاخرين كان غريباً بعض الشيء»

لقد اتخذ بريفير في شعره اتجاها يختلف عن اتجاه بريتون وايلوار واراغون، ولكن من المحتمل ان يكون اتجاه ديسنوس قد اثر فيه.

■ على طريق دينان

على طريق دينان
أمرأة عارية
لم يمتلكها رجل قط

على طريق دينان
رجل قزم
لاترغب به أمرأة قط

على طريق دينان
ليس من يرى وليس من يعرف
ففي الليل
يتعرى القزم.

■ القمر والليل

هذه الليلة تأملت القمر
أجل، كنت في نافذتي
وتأملته
ثم غادرت نافذتي
خلعت ملابسي
نمت
ولكن الغرفة اصبحت مضاءة
فقد دخل القمر
نعم.. لقد تركت النافذة مفتوحة



فدخل القمر
في تلك الليلة كان في غرفتي
يسطع
كنت استطيع ان اتحدث معه
والمسه
ولكنني لم أفعل شيئا من هذا
كنت أتامله فقط
وكان يبدو هادئا نشوانا
كانت رغبتي مداعبته
لكنني لاأعرف كيف اتحسسه
فبقيت . . ساكناً
نظر الي
وكان يسطع
ويبتسم . .
واذ ذاك كنت اغط في النوم

وعندما استيقظت
فان الذي حدث كان في العشيه
و . . . كانت الشمس وحدها
فوق البيوت

■ شكوى البلهاء

أيها الاطفال التعساء الضائعون
سنرحل ليلا
أين هي أزهار النهار.
سعادات الحب،
أنوار الحياة.

أيها الأطفال التعساء الضائعون
سنرحل ليلا
القمر الأبيض عار
في السماء تتابعنا
ضحكته اللامعة
وقلوبنا باردة.

أيها الأطفال التعساء الضائعون
سنرحل ليلا
يحملنا الشيطان معه
سراً

يحملنا الشيطان
بعيداً عن صديقاتنا الجميلات
فتوتنا ميتة
وحبنا أيضا . . .



■ الأوراق الميتة

آه! تمنيت لو أنك تتذكرين
النهارات السعيدة التي كنا فيها أصدقاء
كانت الحياة انذاك أجمل
وكانت الشمس أكثر توهجاً منها اليوم
تجمعت الأوراق الميتة بالمجرفة
ترين أنني لم أنس
الاوراق الميتة المجمعة بالمجرفة
والذكريات والحسرات
تحملها ريح الشمال
في ليل النسيان البارد
ترين أنني لم أنس

الاغنية التي غنيتها لي
هي أغنية تشبهنا

أحببتني انت
وأحببتك
وعشنا معا
أنت التي أحببتني
وأنا الذي أحببتك
لكن الحياة تباعدبين المحبين
بكل هدوء
وبلا صخب
والبحر يمسح من على الرمل
خطوات العشاق المبعثرة

تتجمع الأوراق الميتة بالمجرفة
والذكريات والحسرات
لكن حبي المخلص الصامت
يبتسم دائماً ويحمد الحياة
لقد أحببتك قدر ماكنت جميلة
فكيف تريدين مني أن أنساك
كانت الحياة انذاك اجمل
والشمس اكثر توهجاً منها اليوم
أنت حبيبتي الحلوه. .
لكنني لاأملك الا الحسرات
والأغنية التي غنيتها لي
أصغي اليها دائماً
هي أغنية تشبهنا
أحببتني انت
وأحببتك
وعشنا معاً
انت التي أحببتني
وأنا الذي احببتك
لكن الحياة تباعد بين المحبين
بكل هدؤ
وبلا صخب
والبحر يمسح من على الرمل
خطوات العشاق المبعثرة.

آخر ورقه صغيرة
أرتعشت آخر ورقة صغيرة في الشجرة
في مهب الريح الباردة التي جلبت لها
خطوات الحطاب.

■ مدينة الماء

يتنزهون
يتقابلون
يتبادلون التحية
والمجاملات
يتبادلون الآراء
هم بشعون ومعطوبون
يحملون أوسمة ومكرمون
بين عظامهم وجلدهم
شحم كثير رديء
حتى أمكن أن يقال ان
الحيوانات
التي أكلوها
وهي تسلم اليهم قيادها
ثأرت لنفسها منهم
لقد أكلوا كثيراً من الحيوانات الميتة
وعلقوا طيوراً ميتة متفسخة من رقابها
كلوا كثيراً من الطيور المعطوبة
وشربوا من النبيذ المعتق كثيرا
انهم مسنون كثيراً، بشعون كثيرا
وهم يعرفون ذلك جيداً
أكلوا وشربوا حصة الآخرين
وعندما ينظرون الى الناس
يودون لو
يرونهم ميتين مثل كلاب بائسه
في زاوية
شعراتهم قليلة ومزاجهم رديء
أما طريقة الرؤية بلا رؤية شيء

طريقة تتظاهر بالرؤية
وتتظاهر بالنظر
للقذف
نعم للقذف
حقاً
في الحال
وعندما يشربون ماءهم الوسخ
باقداح بائسة صغيرة
يضحكون ضحكة بغيضة قصيرة
ويمزحون بصرير أسنانهم
والتعاسات الخفية
لأجسادهم الحزينة المدانه
هي موضوع
اسرارهم البذيئة
وضحكهم المفزع.

■ واحة ميرو

تطير
طيور صفر مذعورة
في سماء مقفرة سوداء

خضراء خضراء
هكذا غنى غارسيا لوركا
كوكب من نحاس احمر يجتذبها قلبه

هل هو خطأ القمر
لتصبح الدموع مالحة
وتتكسر موجات البحر الجميلة كالكأس على التو
فوق الصخور الناعمة
الدموع مالحة
هل هذا خطأ القمر
الذي يحكم مد البحر وجزره.

■ أنام..

أنام مع طيور ملء العيون
وأحلم بحديقة..
أما اذا كانت عيونك بعيدة عن عيوني
أنام والدموع ملء العيون
وحلمي يسمى: الما.

■ بسيط كصباح الخير

صاف هو الحب كالنهار
وبسيط كصباح الخير
عار كالكف
هو حبك وحبي
لماذا نتحدث عن حب عظيم
ولماذا نغني الحياة الجليلة؟
حبنا سعيد بالعيش
وهذا حسبه



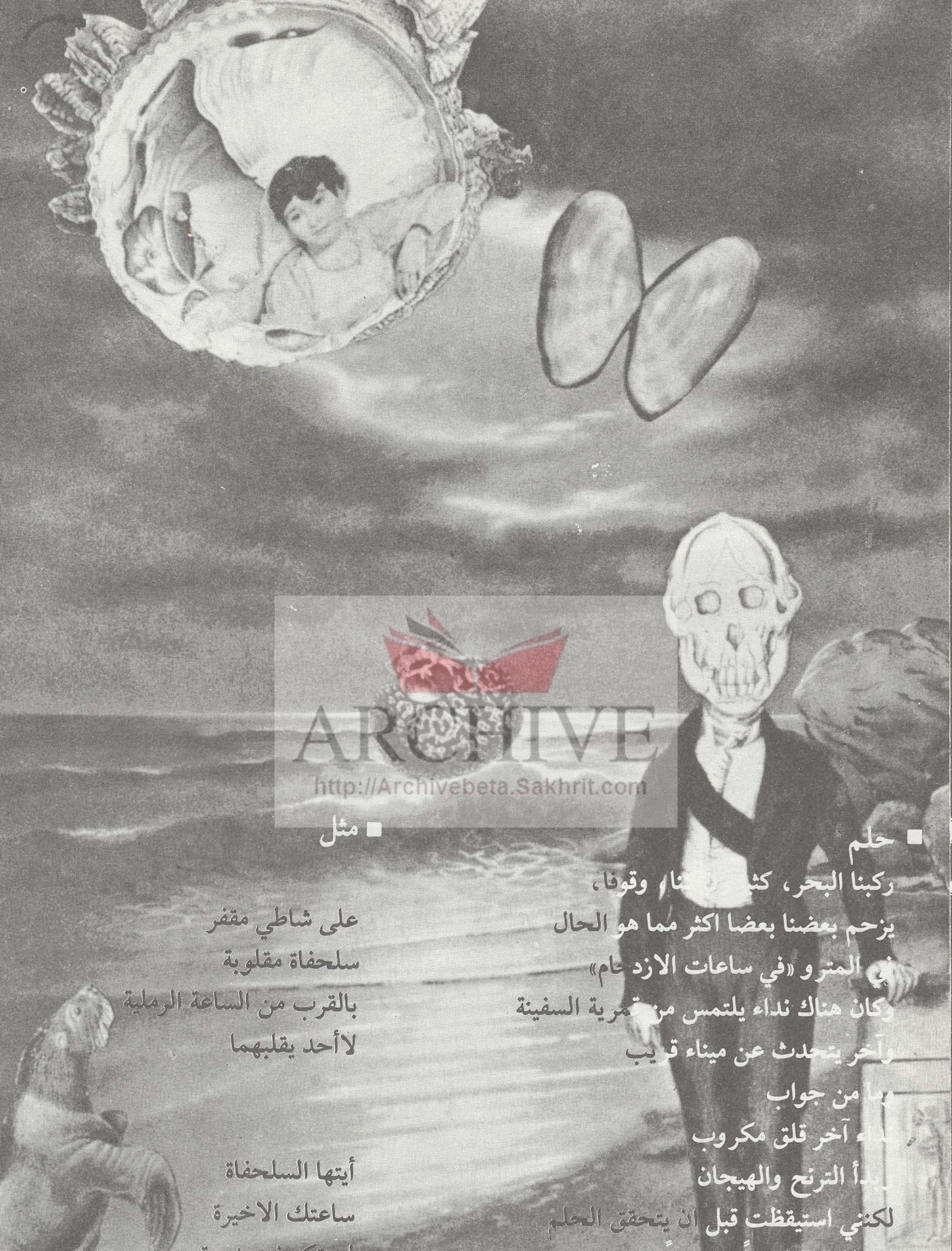
حقا، ان الحب سعيد جداً
وحتى اكثر من المطلوب . . ربما
وحينما يغلق الباب
يحلم بالهروب من النافذة

اذا ما أراد حبنا أن يرحل
[illegible] جميعاً
فما ستكون حياتنا بدونه
الا رقصة فالس بطيئة بلاموسيقى
طفل لايضحك ابدا
وقصة لم يقرءها أحد
آلية الضجر
بلاحب بلاحياة!

■ بابلو
بابلو في سنيك العشرين
في سنيك العشرين مس
وسنيك العشرين الآن
تمسك بالطرف الحسن من
حبل الزمان

كل يوم هو عيد ميلاد
من حياتك

وحياتك تتواصل
ماضية قدما الى السنة الخضراء
الى المستقبل الباطني
الى الماضي الأبدي

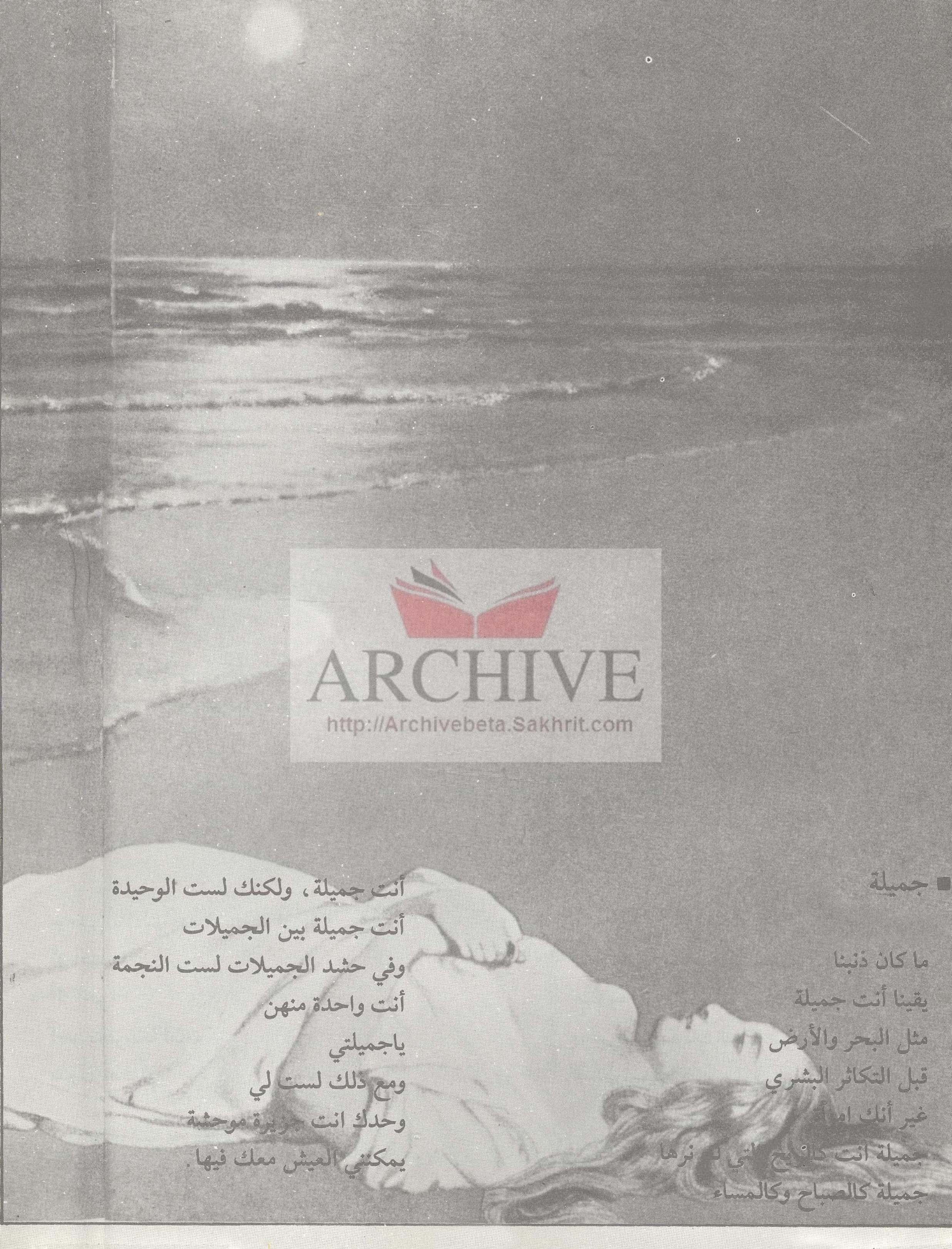


■ مثل

على شاطي مقفر
سلحفاة مقلوبة
بالقرب من الساعة الرملية
لاأحد يقلبهما

أيتها السلحفاة
ساعتك الاخيرة
لن تكون معدودة.

■ حلم
ركبنا البحر، كثيرين كنا وقوفا،
يزحم بعضنا بعضا اكثر مما هو الحال
في المترو «في ساعات الازدحام»
وكان هناك نداء يلتمس من قمرية السفينة
وآخر يتحدث عن ميناء قريب
وما من جواب
نداء آخر قلق مكروب
يبدأ الترنح والهيجان
لكنني استيقظت قبل ان يتحقق الحلم
وربما كان كابوساً مضجراً



■ جميلة

ما كان ذنبنا
يقينا أنت جميلة
مثل البحر والأرض
قبل التكاثر البشري
غير أنك ا[illegible]
جميلة أنت كا[illegible]ح [illegible]تي [illegible] نرها
جميلة كالصباح وكالمساء

أنت جميلة ، ولكنك لست الوحيدة
أنت جميلة بين الجميلات
وفي حشد الجميلات لست النجمة
أنت واحدة منهن
ياجميلتي
ومع ذلك لست لي
وحدك انت جزيرة موحشة
يمكنني العيش معك فيها .

■ صمت الحياة

لاأريد أن أتعلم شيئاً
لاأريد ان أفهم شيئاً
ولا احتفظ
بالصوت الهامد
لم أعد اريد سماع
هذه الضوضاء الصماء البكماء
من عبارات وأرقام
من أعداد وأفكار
منذ زمان
وحتى لدى الصمت
تغني الحياة معي
شيئاً جميلا
لاأسمع لغوكم
قال الطفل
الطفل المتوحش
انني أرفض عقلا آخر.

■ افلاس!

متعب أنا! لم أعد استطيع أن اقرأ
أو أكتب!
أنا آخر!
آخر ينظر لما أمامه
بدون أهتمام

■ كل مساء

كل مساء
يدعونني الموت الى العشاء
والحياة تقدم لي الشراب
والموت يتلوى من الضحك.

■ مآثر العالم

حرب المائة عام.
حرب الثلاثين عاما
حرب السبعة اعوام
الاربعة اعوام
الخمسة اعوام..

حرب النصف دقيقة وقعت في
جزء من المليم من الثانية.

■ شمس الليل: هو آخر ديوان للشاعر جاك بريفير صدر بعد وفاته، وهو يجمع قصائده ومقطوعاته، وبعض المشاهد ذات الفصل الواحد، غير المنشورة سابقاً في دواوينه أو في المجلات.

- الرسوم مأخوذة من أعمال الشاعر

د. أحسان عباس
هل يؤسس نظرية نقدية جديدة ؟

● الدكتور احسان عباس، من الاقلام النقدية، التي واكبت الحركة الشعرية العربية المعاصر، ورسمت ملامح هذه الحركة، واضاءت الآفاق لها. ولم تكن هذه المواكبة مفصولة عن الموروث العربي الشعري والنقدي العربي القديم. وانما مواكبة خارجة من قلب هذا التراث، في محاولة لايجاد هوية نقدية عربية وهو بعد هذه الرحلة الطويلة في عالم النقد والشعر، يحاول ان يجمع اقانيم تجربته النقدية، لتأسيس نظرية نقدية عربية خالصة، اوعلى الاصح، لوضع بعض الاسس لهذه النظرية، التي يرجو من النقاد العرب ان يعملوا على اثرائها. من خلال النقاش الموضوعي الهادف.

● (الاقلام)، كانت هناك، مع الدكتور احسان عباس، وحاولت، ان تكشف بعض جوانب هذه النظرية، بعيدا عن النماذج التطبيقية التي اسهب الدكتور عباس في شرحها، ومع اننا لا ندعي اننا احطنا بكل جوانب هذه النظرية التي لم تتبلور صورتها الكاملة لدى الدكتور احسان عباس، الا اننا نطرح هذه التصورات، لتكون في متناول ايدي النقاد والقراء العرب، لاثرائها.

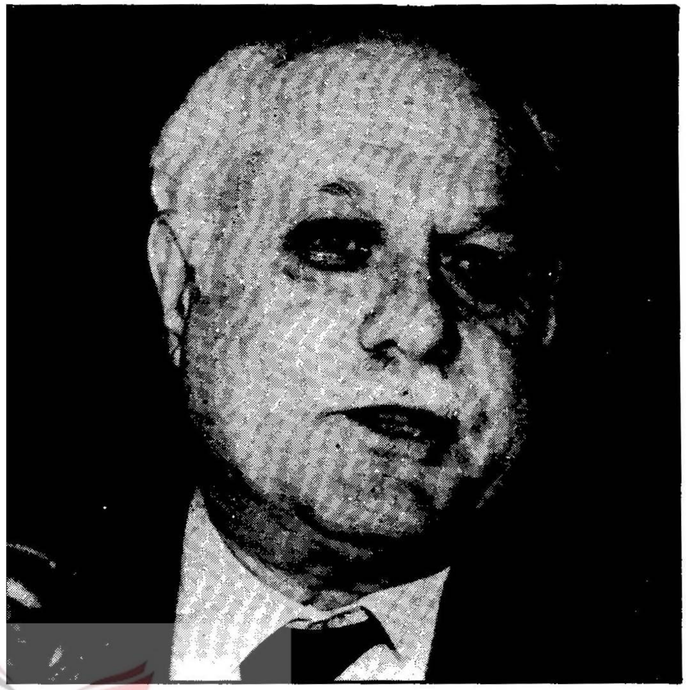
الاردن من: محمد الظاهر

● من المباديء الاساسية التي استأثرت باهتمام النقاد في عصرنا، حتى اصبحت معيارا تقاس به القصيدة، مبدآن، اولهما: الوحدة العضوية، والثاني ان لغة الشعر او القصيدة قائمة على الصور والرموز، وهذان المبدآن لا يختلف حولهما اثنان من النقد التطبيقي، فعندما أخذنا بهذين المبدأين، هل خطر لنا ما سيكون اثرهما عند عرض تراثنا الشعري؟ وما سيلحقه من ضيم وضرر؟ ولما كان الآخر بمثل هذه الاهمية، فسأعرض لكل واحد منهما على حده.

● **مبدأ الوحدة العضوية مرتبط بما قرره ارسطوطاليس، وهو مبدأ قديم تقرر على اسس فلسفية اغريقية والمانية، وأخذه كولروج رائد المدرسة الرومانسية وتبلور على يد حركة شعرية ذات خلفية فكرية وفلسفية معينة، وقد اخذنا هذا المبدأ، وعزلناه عن سياقه الثقافي، فهم يعنون بذلك النمو وتلاحم الشكل والمضمون فى القصيدة**

● هذا المبدأ لم يعرفه النقد العربي في اي مرحلة من مراحله الحديثة او القديمة، اقول النقد العربي، وما اقول الشعر العربي، لان القصيدة العربية تسمح بتعدد الموضوعات والنقاد العرب، لم ينظروا إلى القصيدة من حيث انها كل متكامل، وانما نظروا اليها من حيث هي اجزاء، فكانوا يهتمون بهذا الجزء اوذاك من القصيدة وأجروا احكامهم على بعض الجوانب من تلك الاجزاء، وحين حاول بعض النقاد القدماء النظر الى القصيدة من حيث هي كل كامل كالجسم الذي يتكامل باعضائه التي تتناسب، ويؤدي كل عضو منها دوره الخاص (نظرية الحاتمي).

● تشبيه القصيدة بالجسم قد توهم بعض المحدثين، ان هذه الوحدة، اي ان النقاد



نظـروا الى التعـدد والى الـوحـدة واعتبـروا كليهمـا موجـودا، فاذا كان النقـد العربي لم يعرف الوحدة العضوية، فهل عرفتها الشعر؟

● قبل الاجابة على هذا السؤال نود ان نقرر مايلي:

١ ـ ان تحقيق الـوحـدة العضوية في العمل، ليس امـرا سهـلا، لانـه يتطلب اندماجاً كليا بين الشـاعـر ولحظـة الابـداع، بحيث لا يتسرب اليه ولا اليها شيء من المنغصات او المعـوقات كما يتطلب ـ العمل الفني ـ طولا معينـا يسمح بالاكتمال فيه. ٢ ـ ان الصعوبة ليست وقفـا على الشعر العربي بل هي عامة في جميـع الشعـر، وان تطلبهـا يعني تطلب غايـة الجـودة، في الفن، وبنية الجودة وغاية الجـودة مسـافـة طويلة فيها للفن وجود، وهو فن مقبـول ومعتـرف بـه، ولا احد ينكره، وهو قادر على التعبير.

● اذن، اذا كانت الـوحـدة العضـويـة قد تحققت في الشعـر العـربي، فان نمـاذجهـا ستكـون قليلة مثلمـا هو الحـال في الشعـر العـربي، الفـرنسي والانجليـزي، ولكن ان **كان وجـودهـا متعينا فانه أمر خاضع للتجربة والتطـويـر، وتغيب هذه النظـريـة عن النقد العـربي لا يعني خلو القصيـدة العربية تماما من هذه الـوحـدة، وان كان تحققهـا قد جاء بشكل عفوي وانه لم يكن مستقرا في طبيعة تصور الشاعر.**

● من المقدمات الاولى التي يجب توافرها في القصيـدة، لكي نبحث فيهـا عن الوحدة العضـويـة نوعـان من الـوحـدة: الاولى هي الـوحـدة المـوضـوعيـة والثـانيـة هي الوحدة النفسيـة، وهمـا وحدتان متلازمتان، وفقدان احـداهمـا يعني فقدان الاخرى ومعنى ذلك ان القصيدة التي تغيب عنها وحدة الموضوع لا يمكن ان تكون فيها وحدة نفسية وبالتالي لا يمكن ان تتطلب فيهـا وحـدة عضـويـة، فتحقق الوحدة العضوية هو بهذين الشرطين.

● **من هذا المنطلق فاننا نجد قصيدة جرير:**

(لولا الحياء لهاجني استعبار
ولزرت قبرك والحبيب يزار)

من اهـم الامثلة على غيـاب الـوحـدة النفسية، والموضوعية، لان جرير خرج بعد رثـاء زوجتـه إلى هجـاء الفـرزدق، فكأن القصيـدة قصيـدتـان مختلفتـان، فليس ثمة ارتبـاط بين المـوضـوعين، ومن هذا القبيل قصيدة عمر بن ابي ربيعة (أمن آل نعم) فهي تفتقر الى الوحدة النفسية والموضوعية، لانه بعـد الانتهـاء من مغـامـرتـه العـاطفيـة في الصحـراء، لهـذا لجأت الكتب المـدرسيـة الى حذف هذا الجزء من القصيـدة من باب انه خارج عن الموضوع فالقصيدة تفتقر الى الوحدتين الموضوعية والنفسية.

● على اننـا يجب ان لا نسـرع لاتهـام القصيدة بتعدد الموضوعات، كلما انتقل من شيء الى آخـر. فثمـة تعـدد ظاهـري، ومع ذلـك ينـدرج هذا التعدد في موضوع واحد، ويلتقي حول موقف نفسي واحد، فمثلا درج بعض الـدارسـين على تقسيهم القصيـدة الجاهلية الى مقدمة طويلة ثم ينتقلون الى ما بعدها من موضوعات وهذا في رأيي شيء لا يجوز الا اذا كانت المقـدمـة ذات موضـوع منفصـل عن سائـر موضـوعـات القصيـدة، وأعني انهـا مقـدمـة مصطنعـة خضـع فيهـا الشـاعـر لتقلّيد مألـوف، وقـد تكـون هذه المقـدمة في احيان كثيرة، جزءا متلاحما مع اجزاء الشكـل الكبيـر للقصيـدة، ولهـذا لا

يجوز ان نسميها مقدمة، وان نعتبرلها موضوعا غير الموضوعات الاخرى في القصيدة، الا من باب التجاوز، وامثلة المقدمات المصطنعة كثيرة لاسيما في الشعر العباسي، بحيث يبدو الانفصال واضحاً، وبحيث نكون امام تنوع نفسي وتنوع موضوعي، لكن هذا التعدد يجب الا يصرفنا عن اكتشاف الوحدة الموضوعية والنفسية فيها، ولعل من ابرز الامثلة قصيدة الفرزدق:

(واطلس عسال كان صاحبا
دعوت بناري موهناً فأتاني)

● مبدأ الصورة والرمز، وساحاول هنا ان اسخ المعيار الذي يقول بان الشعر، مالم يكن تصويرا ورمزا فانه مصاب بعاهات ثلاث - والعياذ بالله - وهي النثرية، والمباشرة، والتقرير، وقبل ان اعلق على هذا الموقف، اود ان اوضح ان النقد العربي القديم، يربط بين الشعر والتصوير، منذ الجاحظ الذي عده (لونا من النسج وضرباً من التصوير)، كما تعرضوا للصلة بين الرمز والشعر على نحو ضمني وهو موجود عند ابن طباطبا في عيار الشعر، حين يقول ما معناه ان الشعر يتغير بتغير الاسطورة التي تدعمه، غير ان مصطلح التخيل الذي استعمله النقاد العرب، كان يقوم مقام مصطلح التصوير، وهذا المصطلح كان ترجمة للفظة Iminatio) المحاكاة، عند ارسطو في كتابة الشعر وقد استعمل العرب في بداية الامر لفظة المحاكاة ولكن النقاد الذين جاءوا بعد الفارابي استعملوا لفظة (تخييل) للحديث عما سمي يومئذ الكذب في الشعر ويقصدون به المبالغات: وهذا المصطلح استعمل لابراز الفروق بين الشعر والخطابة التي تعتمد الاقناع، ولكن الكثير مما وصلنا باسم الشعر العربي قائم على النثرية والتقرير والمباشرة.

● والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، هومع معرفة النقاد العرب بالتصوير والتخييل ومع ما وصلنا من شعر يميل بطبيعته الى المباشرة والتقرير والنثرية، فهل (تحكم على هذا التراث الشعري في ظل المعيار الجديد، بانه شعر ضعيف او انه ليس شعراً؟

● لو كانت المسألة طرح المواعظ والحث على مكارم الاخلاق بلهجة آمرة تقريرية فقط لهان الأمر، ولكن هذه القاعدة، اما ان يكون الشعر تصويرا ورمزاً او لا يكون، نكون قد جنينا على شعرنا العربي في ارقى صوره. فهل نجد اكثر نثرية من قول المتنبي،

(صحب الناس قبلنا ذا الزمان وعناهم من شأنه ماعنانا

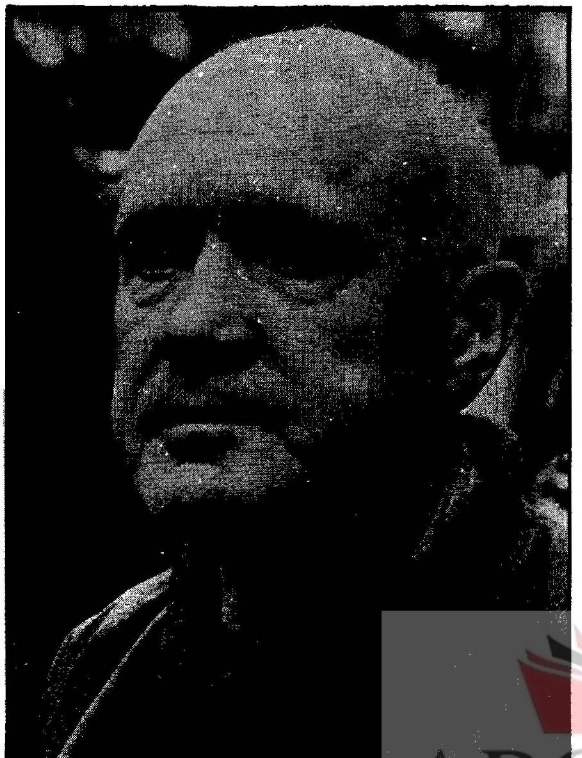
او قوله!

(آلة العيش صحة وشباب فاذا وليا عن المرء ولى)

● والسؤال هو: هل هذا شعر رغم نثريته وتقريريته ام هو خارج عن الشعر؟ ان القاعدة التي تقول بان الشعر تصوير ورمز. قاعدة يجب الا نحتكم اليها في الحكم على تراثنا الشعري، فالحكم هو نحن، هل نحب هذا الشعر ونتأثر به، ونعجب بطريقة نقله للتجارب، فاذا كان الجواب بالايجاب وسلمنا بانه شعر، صار لزاماً علينا ان نبحث فيه عن اشياء عوضت عن النقص في الصور والرمز، فهي تبدو في البراعة وتبدو في الجزالة، ومع تنوع الامثلة نجد تنوع العناصر، والذي يقرأ قصيدة المتنبي في بني كلاب بعد انتصار سيف الدولة عليهم، وهي من اقوى الشعر واجوده، يجد قصور نظرية التصوير والرمز عن هذه القصيدة.

● فالقصيدة لا تفتقر للتصوير، ولكن فيها جانبا من التقرير، والمقابل المستمرة بين التصوير والتقرير هو الذي منح القصيدة هذه الحيوية الخاصة وهذا التوازن بين قطبين احب الشاعر كلا منهما، اذن فالتقرير ليس عيبا كما في القصيدة العربية، فهويستطيع ان يؤدي وظيفة، ويستطيع ان يعوض الكثير مما فقدته تصويرا، ومع ان ابا الطيب يعرض ان الشعر شيء والخطابة شيء آخر، الا ان عنصر الخطابة كان في هذه القصيدة ضروريا، فهويتولى الدفاع عن قضية لا يكفي فيها التصوير، فثمة تعادل منصف بين عاطفتيه، وادراك هذا التوازن شيء دقيق للغاية وصعب جدا وقدرته للحفاظ عليه وما استخدمه من وسائل زادت عنصر الخطابة، يجعلنا نعيد النظر في مبدأ التصوير والرمز

● هذه بعض التصورات، التي ربما تصل الى مستوى النظرية، لتأسيس نظرية جديدة لشعرنا العربي، ولكنها في هذه الفترة، بحاجة الى دراسة جادة وعميقة، من اجل الوصول بما طرحه الدكتور احسان عباس الى مستوى النظرية، ليكون لنا على الاقل اسهاماتنا النقدية على الخارطة النقدية العالمية.



جان جينيه: من السجن.. الى الدم المضيء

■ حسب الله يحيى

بعد (٨٦) عاماً من المعاناة والضياع والتشرد والسجن والهموم.. توقف قلب الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير جان جينيه وذلك في (١٥ نيسان ١٩٨٦).

وقد شاعت سيرة حياة جينيه وامتدت بحيث فاقت الانتباه الى ادبه، وكان القراء يبحثون في كتبه عن خصوصياته وسلوكه اكثر من بحثهم عن الآفاق التي تفتحها تلك الكتب امامهم، وقد تنبه سارتر نفسه الى حياة جينيه وقدم دراسة مستفيضة عنه بعنوان: «جان جينيه: القديس والشهيد» حاول من خلالها تطبيق التحليل النفسي الوجودي على حياته وادبه، مشيراً بذلك الى اتهام جينيه باللصوصية وهو طفل. وهو لم يقترف اللصوصية اصلاً انما هو انتقاء حر، وان بامكان الانسان اختيار الموقف الذي يراه صائباً مهما كانت الظروف المحيطة به.

يقول سارتر: «اذا اردنا منهم هذا الانسان وعالمه، فلا توجد سوى وسيلة واحدة وهي: نؤسس من جديد بعناية تامة، ومن خلال التمثيليات الاسطورية التي يقدمها لنا هذا الانسان، الحدث الذي يسير اليه بدون انقطاع، والذي يعيد انشاءه في طقوسه الخفيفة، وهنا يفرض المنهج نفسه، اذ سيكون اعادة الوقائع الى دلالاتها الحقيقية الاساطير».

إلا ان وجهة نظر ديكارت هي الاكثر دقة وصواباً واقتراباً من عالم جان جينيه، يقول ديكارت: «ان مصدر شقاء الانسان هو انه كان طفلاً، عاش في عالم مزود بقيم معينة مفروضة عليه من الخارج»

وهذا ما حصل في حياة جينيه فعلاً..

يقول جينيه متحدثاً الى الكاتب المسرحي: سعد الله ونوس، في حوار نشر في مجلة: (الكرمل) - العدد الخامس - شتاء ١٩٨٢ - «ولدت في الطريق في ١٩ كانون اول ١٩١٠... هل تعرف لماذا يشتري القراء مؤلفاتي؟ ما يهمهم هو سيرتي الشخصية، الوجه الفضائحي في حياتي هو الذي يشغل فضولهم ويدفعهم لشراء كتبي، اما ما عدا ذلك فليس لدي اي تأثير حقيقي، لهذا اقول ليس لي قراء».

وعن كتابه «يوميات لص» يتحدث جينيه قائلاً: «قررت ان اعيش مطأطأ الرأس وان اتبع قدري في الاتجاه المظلم، الاتجاه المعاكس لاتجاهكم، وان استثمر ما هو نقيض الجمال في عالمكم»

ويضيف قائلاً: «كتبت من اجل متعتي الشخصية، ولكن تدريجياً يجد المرء نفسه يدخل في اللعبة ويصبح جزءاً منها، ثم يصبح شاقاً ان يتحرر من شباكها»

والواقع ان جينيه بدأ الكتابة متحدياً، ففي صباه نظم قصيدة في السجن اثارت استياء رفاق السجن . . . ووجد نفسه فيما بعد نصيراً للشعب العربي في الجزائر، ضد هيمنة الاستعمار الفرنسي عليها . . وقدم مسرحية «الحواجز» التي اخرجها: باتريس شيريد وعرضت في باريس، فاثارت ضجة سياسية، وجرت محاولات عديدة لأيقاف عرضها من قبل المتطرفين المؤيدين لحرب الجزائر، وقد وقف وزير الثقافة الفرنسي: اندريه مالرو الى جانب المسرحية ودافع عنها دفاعاً حاراً . .

ورغم ان مسرحية «الحواجز» قد ترجمت الى العربية بعنوان «الستائر» ـ ترجمة: خليل الخوري، مجلة الاقلام ـ العدد ١٢ / كانون اول ١٩٨٤ ـ إلا ان تلك الترجمة كانت مكثفة بشكل يصعب فهمها واستيعاب احداثها وافكارها، وربما كان السبب في ذلك يعود الى ـ عدم ترجمتها ترجمة حرفية كما يشير الى ذلك هامش المترجم ـ وبات من الصعوبة اعطاء رأي نقدي بشأنها، كما انه ليس من اليسير عرضها على خشبة المسرح بسبب الايجاز الذي ظهرت به الترجمة . .

وعلى العكس من ذلك وجدنا مسرحية جينيه: «الزنوج» ـ ترجمة: احمد الباقري، الاقلام. العدد ١٩٧١/٧ ـ تحظى باهتمام كبير من قبل الادباء والمسرحيين، وقد بادر الفنان المسرحي العراقي: سامي عبد الحميد إلى إخراجها وتقديمها في اكاديمية الفنون الجميلة بتاريخ ١٩٨٣/٣/٢، وكانت مثار جدل ومناقشة الوسط الثقافي والصحافة الادبية والفنية.

وإذا كانت «الزنوج» قد عبرت عن حب وتفاعل جينيه مع الحركات الثورية للسود، فأن مسرحيته «الخادمات» قد اندفعت كذلك للدفاع عن الخدم ضد السادة . .

لكن جينيه يعلن لسعد الله ونوس بلا مبالاة: «اردت فقط ان اكتب مسرحيات، وان ابلور انفعالاً مسرحياً ودرامياً، فأذا كانت مسرحياتي تخدم السود، فأن ذلك لايهمني، وعلى اي حال فأني لا اظن ذلك. اعتقد ان الفعل والصراع المباشر ضد الاستعمار يخدمان السود اكثر مما تخدمهم مهرة مسرحية، كذلك اعتقد ان نقابة خدم البيوت تفيد الخادمات أكثر مما تفيدهم مسرحية، يجوز اني كتبت هذه المسرحيات ضد ذاتي، واني حاولت الكشف عما هو غبي في هذه الصفات، لكن وظيفة العمل الادبي لا تهمني . . »

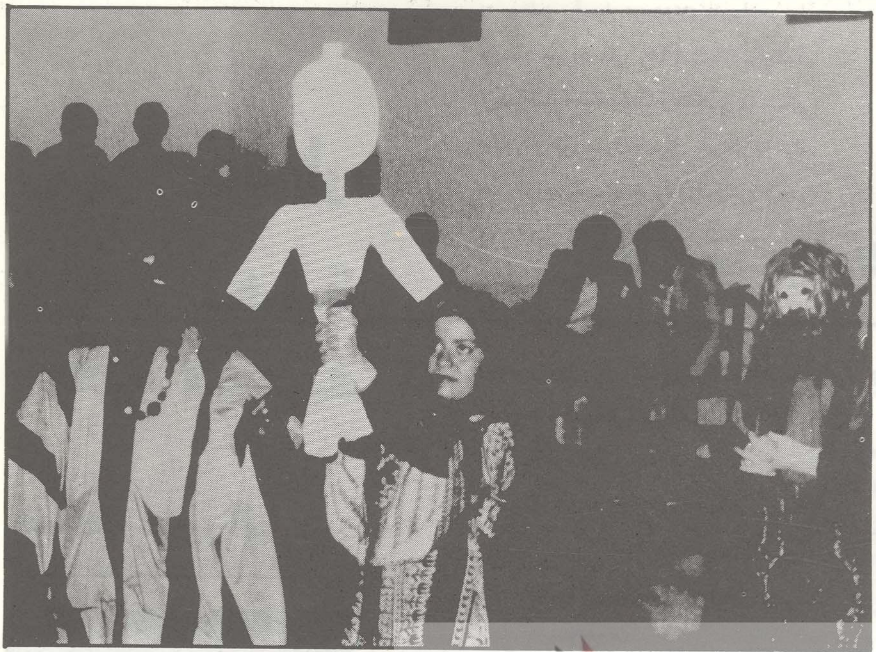
فهل كان جينيه لا يعرف مهمته الادبية؟

اننا نشك في هذا الادعاء . . فقد وقف الى جانب الفهود السود، وثوار فيتنام، وكان له عدة وقفات مجيدة الى جانب الشعب العربي الفلسطيني في السبعينات . . وتكللت مواقفه بالنص الذي كتبه عن المجازر التي احدثها الكيان الصهيوني في مخيمي صبرا وشاتيلا الفلسطينيين في بيروت الغربية . . وكشف بالوثيقة والصورة عن الوجه الحقيقي للفاشية ـ الصهيونية. مشيراً الى عبارة مناحيم بيغن: «في صبرا وشاتيلا غير اليهود ذبحوا، غير اليهود، فما الذي يهمنا نحن اليهود . . » وهو نفس التوجه الذي حمله هتلر من قبل . .

يقول جينيه وهو شاهد عيان لمجازر صبرا وشاتيلا: «منذ ان قطعت الطرق، وسكتت التلفونات، واصبحت بيروت الغربية معزولة عن العالم، للمرة الاولى في حياتي، احسست بانني فلسطيني وانني اكره (اسرائيل)»

وقد نشر جينيه نصه «اربع ساعات في شاتيلا» في مجلة: الدراسات الفلسطينية الصادرة بالفرنسية عام ٨٣، ونشرت الصحافة العربية ومنها: «الثورة» و «الجمهورية» نصوصاً مستفيضة من كتابة جينيه.

كما نقلت مجلة: الف باء ـ العدد الصادر في ٤ كانون الثاني ١٩٨٤ ـ حواراً مع جان جينيه اجراه هاشم علي مندي في فينا، وقد جاء فيه قول جينيه: «ان الشعب الفلسطيني ليس بغريب علي، وانا اعرفه، واعرف مأساته، وحضوري الى فينا كان لغرض الادلاء بشهادتي عن مجزرة صبرا وشاتيلا، وتورط الجيش (الاسرائيلي) بدعمه ومساندته للكتائب للقيام بهذه المجزرة البشعة التي لطخت تاريخ البشرية في عصرنا هذا للمرة الاولى بعد الألف» من هنا نتبين تماماً بأن مواقف جان جينيه، كانت مواقف انسانية مشرفة، لم يقفها حتى ابرز المعجبين به وهو سارتر الذي اعلن عن تأييده لوجود الكيان الصهيوني! ويفقد جينيه على نحو آخر بان السجن هو الذي صنع منه كاتباً، انه المدرسة التي تعلم منها الكثير وهو الذي حكم عليه مراراً، وكان قرار سجنه المؤبد فعالاً . . الى ان وقف الى جانبه: سارتر، بوفوار، كوكتو، اندريه مالرو، فاسنان اوريل . . . وتنادوا لنصرته . . كما عمل هو نفسه على الكتابة في السجن وتهريب كتاباته عبر القضبان . . وبات يظهر امام الجميع بانه مجرم غير اعتيادي . . وانه قارىء حمل تأثيرات من «سان سيمون في مذكراته العظيمة، شاتوبريان في ذكريات القبور، ثم نرفال وبودلير. عند شاتوبريان تحس كيف يصبح الواحد كاتباً. لقد كان يكتب في البداية. بشكل ردىء ثم تحول الى كاتب حقيقي عظيم واقدسه . . وانا لا اعتقد كثيراً بشيء اسمه الالهام، الخلق، يعني إيجاد شيء من لاشيء، في حين ان الكلمات متوفرة، مخلوقة سلفاً وجاهزة للشاعر والكاتب. شاتوبريان وطوع ادواته، اما عن بودلير . . فتغريني كلاسيكيته، ميزانه الشعري المضبوط والمنتظم . . . » هذا ما تحدث به





جينيه الى احمد المديني في باريس ـ جريدة الثورة في ١٩٨٢/٢/١٠ ـ وقد رأت سيمون دي فوار ـ التي رحلت قبل يوم من رحيل جينيه ـ بانه «يملك صوتاً خاصاً به لايمكن تقليده» ـ كما جاء في كتابها: (عنفوان الشباب).

في حين يستنتج سعد الله ونوس من جينيه ـ عبر الحوار السابق ذكره ـ بأن: «الكتابة عند جينيه تظل مشروعاً قلقاً وممزقاً بالانقطاعات».

بينما يرى غولدمان في مسرحياته كونها: «تؤكد على وجود تناقض جذري بين الطبقات، واعترافه باستحالة قهر الطبقة المسيطرة، والنواية التي يشكلها نجاح طبقة التكنوقراط الجديدة» ـ مجلة الكرمل ـ ع ٥ / شتاء ١٩٨٢

ومثلما كان جان جينيه متطرفاً في سلوكه، كان متطرفاً كذلك في آرائه.. فهو يرى بان «بريشت كاتب ضيّع وقته بشكل بائس.. فأذا نحينا (اوبرا القروش الثلاثة) وهي عمله الفني الوحيد، فأنه لم يقل أي شيء جديد، فكل ما تضمنته مؤلفاته، انما هو تكرار لأفكار باتت معروفة وواضحة اي انه اجترما هو متحقق عملياً وفعلياً، ومهمة الفنان الاصيل هي ان يتجاوز ما هو قائم.. ان بريشت يمثل العظيم الزائف وقراءته ضياع وقت»

ولا يكتفي جينيه بهذا الرأي المتطرف حول بريشت. وانما يتجاوزه للقول بان «(اوديسة) هوميروس رديئة. انا لم استطع رغم محاولات عديدة ان أتمها، كذلك لم استمتع كثيراً بقراءة الالياذة» ـ العدد المشار اليه من مجلة: الكرمل ـ ان معرفتنا ـ نحن قراء العربية ـ بجينيه لايتجاوز: مسرحية: «الزنوج» وموجز من مسرحية: «الستائر» وبضع قصص وقصائد متناثرة..

ولم تعرفنا الناقدة: اوديت اصلان في كتابها المترجم الى العربية: «فن المسرح» إلا بجزء مبتسر من مقدمة مسرحية جينيه «الخادمات».

كما عرفنا د. محمود السمرة في كتابه: «ادباء الجيل الغاضب» بمقال سريع عن جينيه استقاه من كتاب سارتر «جينيه: القديس والشهيد» ونقل ألينا مقولة سارتر بأن «جان جينيه كذاب ولص وشاذ جنسياً وعبقري وشهيد» وبالمقابل كانت مقولة جينيه عن نفسه «ان المجتمع يستنكر الشر والرذيلة. ولهذا اسعى انا اليهما سعياً»

ومن هنا يصبح لزاماً على مترجمينا تقدم جينيه المبدع من خلال اعماله: مذكرات لص، الحراسة العليا، رسائل الى روجي بلان (روايات)، و (مسرحيات): الخادمات، نوتردام الورود، المحكوم بالاعدام، اغنية حب. و (دراساته) عن: رامبرانت، جياكوميتي. وكتبه الاخرى: الشرفة، معجزة الزهرة، خصومة في برست.

ان جان جينيه شخصية يمكن ان تدرس سايكولوجياً، ويحدد من خلال نمط حياته كل الادب الذي انتجه.. فهو كاتب رفضه المجتمع، رفض سلوكه.. وسجنه واضطهده.. فما كان منه إلا ان انصرف الى ان يواجه مجتمعه بأدب مضيء، من خلال عذابات ودماء مضيئة لم يفلح القهر عن ايقاف اشعاعها.

بوفوار: نهاية حقبة فكرية

ترجمة: سمير الجلبي



انهت وفاة الفيلسوفة والكاتبة الفرنسية سيمون دو بوڤوار قبل اسابيع حقبة من الحياة الفكرية الفرنسية. وكان رفيقها جان بول سارتر قد توفي في ١٥ نيسان ١٩٨٠ بعد حوالي نصف قرن من الزمالة التي لم تنته بالزواج.

رحلت بوڤوار عن (٧٨) عاماً بعد ان وضعت مايزيد على (٢٥) كتاباً ادبياً وفلسفياً وبعد حياة حافلة بالنشاط الفكري والسياسي والدفاع عن حقوق المرأة. عبر كتابها الرائد عن ظروف المرأة بعنوان (الجنس الآخر) (١٩٤٩-١٩٥٠) ويتضمن دراسة موسوعية للانثى البشرية.

من كتبها الاخرى (اليوسفي) (١٩٥٤) ويتضمن رواية عن الاوساط الادبية الباريسية احرزت جائزة غونكور الفرنسية البارزة، ودراسة عن الصين الحديثة بعنوان (المسيرة الطويلة) (١٩٥٨) و(مذكرات ابنة مطيعة) (١٩٥٩) وهي سيرة ذاتية و(ريعان الشباب) (١٩٦٣) و(قوة الظروف) (١٩٦٥) و(موت سهل للغاية) ١٩٦٦.

يشير موت دوبوڤوار الى نهاية اوج جمعية مقهى الضفة اليسرى لمثقفي باريس بعد الحرب العالمية الثانية التي كانت حتى السبعينات قوة ذات نفوذ كبير في الثقافة والسياسة بفرنسا. وقد صرح جاك شيراك رئيس الوزراء الفرنسي عقب رحيل بوڤوار قائلاً: «كان اسلوبها الملتزم في الكتابة يمثل حركات فكرية معينة برزت في مجتمعنا في فترة معينة.»

كان سارتر وبوڤوار مدرسين للفلسفة ومن قادة مفكري باريس الذين كانوا يلتقون منذ أواخر الثلاثينات في مقاهي الضفة اليسرى من باريس لمناقشة كيفية تغيير العالم المضطرب. وتطورت هناك الفلسفة الوجودية التي ترى ان الافراد احرار اساساً في الاختيار والتصرف. ودخلت الوجودية الجامعات فألهمت موسيقى جيل الوجوديين وفنه واتسمت بها مؤلفات بوڤوار عن المرأة ودفعتها الى مقدمة خط العمل السياسي.

اكدت بوڤوار في الروايات والمسرحيات والمذكرات، التي كتبتها بين عامي ١٩٤٣ و١٩٨٣ وترجمت الى ١٨ لغة، الحاجة الى حرية الفرد وممارسة النشاطات.

كانت بوڤوار بسيطة المظهر والملبس واثارت المحافظين بسبب علاقتها بسارتر وافكارها الصريحة كما ابتعد عنها كامو.

ولدت بوڤوار في عائلة كاثوليكية موسرة وواصلت نشاطها من اجل مساواة المرأة حتى بعد تقدمها في السن. واصبحت رئيسة رابطة المرأة في عام ١٩٧٤ وكانت مستشارة وزارة حقوق المرأة التي اسسها الاشتراكيون في عام ١٩٨١. وفي مقابلة مع سارتر كانت احدى المقابلات العامة الاخيرة لها. قالت خلّفت عموماً ما كنت ارغب ان اخلفه. اردت ان اتحدث مباشرة الى الناس واعتقد انهم سمعوني وقد اظهر كتاب (الجنس الآخر) ذلك.

وفي الولايات المتحدة امتدحت داعيات حقوق المرأة والشخصيات الادبية الكاتبة الراحلة بصفتها بطلة حقيقية واهم شخصية في الحركة النسائية الدولية.

وقالت غلوريا شتاينم وهي ناشرة مجلة نسائية اميريكية معروفة ان بوڤوار قد ألهمت الحركة النسائية الدولية الحالية. وقالت الناقدة الادبية اليزابيث هاردويك، التي انتقدت كتاب (الجنس الآخر) بشدة قبل اكثر من ثلاثين عاماً، ان بوڤوار شخصية بارزة في فكر ما بعد الحرب العالمية الثانية. ووصفت الكتاب بانه افضل ما نشر في الحركة النسائية واعربت عن اسفها لانتقادها القاسي للكتاب.

ولابد من الاشارة الى ان بوڤوار اتخذت بعض المواقف المعادية للقضايا العربية وسعت لأرضاء الصهاينة في عدد من مواقفها.

فلسفة الأدب و الفن

د. علي جواد الطاهر

جاء في مقدمة كتاب «فلسفة الفن والادب» لمؤلفه الدكتور كمال عيد: «.. وعند تصنيفي للمادة، فضلت أن أختار الشكل الذي تقوم عليه المعاجم والقواميس من ناحية الترتيب الأبجدي لتسهيل العثور على المصنف الأدبي أو الفني.. الخ».

وكان المناسب أن ترد كلمة «معجم» في العنوان

ويفهم من مراجعه الأجنبية ان لغته الثانية هي الهنغارية واستعان بمراجع مترجمة الى هذه اللغة. وربما كانت الانكليزية لغة ثالثة.

ألممت بالكتاب - المعجم فلم أستدل منه على الدقة المطلوبة في مثل هذا الضرب من التأليف. وقد ذكر المؤلف - في مقدمته - انه عمل «قدر الامكان بحكم مافي جعبتي المتواضعة من أفكار وتجربة وإذا كنت قد أغفلت بعض وجهات النظر في الأدب والفن، فان الباحثين من بعدي سوف «يستكملون ماعجزت فيه».

وليست المسألة مسألة إغفال بعض وجهات النظر» وإنما هي مسألة الدقة والاستيفاء مع التركيز، ومسألة الصحة كذلك.

ويستطيع المعنيون أن يستدركوا على الكتاب او يصححوا ما يرونه من خطأ في العلم أو المنهج، وربما كان هذا الاستدراك أو التصحيح واجباً يخدمون به الحقيقة والمؤلف والقارىء. وفي معنى من هذه المعاني تأتي الملاحظات الآتية على عدد معين محدود من مواد «المعجم»..

١ - ص ٢٣ «أرسطو. وهو الموجد للمنطق العلمي وعلم الفلسفة (الميتافيزيقا).. والمقعِّد للآداب والسلوك وعلم متعارفات حسن المعاشرة.. معتبراً أن الفن هو الانسان القادر على التقليد والمحاكاة.

جرّب في السياسة والشعر (وكتابه فن الشعر مازال خالدا)..

وهو في كتابه (فن الشعر) يقسم الشخصيات الى قسمين بشخصيات سوية نجدها أو نعثر على الكثير منها في التراجيديا والملاحم، وأخرى سيئة تملأ الكوميديات (لم يتم العثور على الكوميديات اليونانية)..

وتلعب الوحدات الثلاث في نظريته دوراً كبيراً وهاماً (وحدة الزمان والمكان والموضوع). والغريب أن الوحدات الثلاث بنظرياتها المستقلة في كل وحدة لانجد لها مكانا في عصره، حتى اكتشفها لديه النقاد الفرنسيون في القرن السابع عشر..» ومن الملاحظات على مادة أرسطو:

أ - المنطق العلمي: علم المنطق

ب - علم الفلسفة (الميتافيزيقا): الفلسفة ليست علما وإنما هي فلسفة، «وعلم الفلسفة» ليس «الميتافيزيقا»، والميتافيزيقا تترجم في العربية بما وراء الطبيعة.

جـ - المقعد للآداب والسلوك وعلم متعارفات حسن المعاشرة: الأخلاق (وله كتاب في الأخلاق).

د - معتبراً أن الفن هو الانسان القادر على التقليد والمحاكاة: عاداً الفن هو التقليد (أو المحاكاة - وهي الأكثر وروداً لدى الترجمة الى العربية (والتقليد هنا هو المحاكاة وكلتاهما ترجمة لكلمة واحدة بالفرنسية MIME من الاغريقية MIMOS)

هـ - جرّب في السياسة والشعر..: كلمة «جرّب» قليلة جداً ان تقال في فيلسوف ألّف في «السياسة» وفي «الشعر».

و - وهو في كتابه... الخ.

المنطقي الذي يقابل كلمة «سيئة»: كلمة خيرة ثم كيف نقول إن شخصيات التراجيديا شخصيات سوية، واذا كانت شخصيات التراجيديا سوية فكيف تكون شخصيات الملاحم سوية؟! جاء على ص ٨٠ «التراجيدية التي ترفع البطل الدرامي عادة الى السمو..» وهذا صحيح ولكنه لايجعله سويا.

ز - لم يتم العثور على الكوميديات اليونانية: كيف يقال هذا وكان فيما كان كوميديات ارستوفان (تنظر ص ٢٦٦) واذا كان المقصود ضياع عدد كبير من الكوميديات، فان ذلك يقال كذلك عن التراجيديات.

ح - وتلعب الوحدات الثلاث..

الوحدات لاتلعب.

ليست الوحدات الثلاث من نظريته

وقد تكون كلمة وحدة «الحدث» أدق من وحدة «الموضوع» لم يكتشف النقاد الوحدات الثلاث، لأنها لم تكن ولاتكون في نظرية أرسطو وانما اختلقوها أو تصوروها أو حسبوا أنها كائنة وكان ذلك قبل القرن السابع عشر، في القرن السادس عشر وقد بدأ اكتشاف «فن الشعر» في ايطاليا اما القرن

السابع عشر فقد تشدد فيها وتزمت واشترطها نقاده ممثلون خاصة بالناقد الفرنسي (الكلاسيكي) : بوالو.

ملاحظة : وربما كان في كلام المؤلف على الجمال والقبح والخير والشر عند أرسطو شيء من التناقض . . أو الاضطراب . .

٢ ـ ص ٢٥ اسطاطيقا (علم الجمال) . . «ومن العصر اليوناني القديم يتعرض لها الفيثاغورثيون والفلاسفة سقراط وافلاطون وديمقريطوس والكتاب والشعراء ارسطو فانيس وأبيكوروس ويحددون لها القواعد العلمية وكثيراً من الاساسيات العلمية والفنية بالاضافة الى علماء الجمال سندلها، لوكريتوس، هوراتيوس، كوينتليانوس . .

وينتمي الى علماء الجمال في عصور النهضة كل من شافتزبوري، هوم، بيرك، يونج، ديدرو، روسو، بومجارتن، هردر . .

ومما لاشك فيه ان الاسطاطيقا الماركسية التي اتبعت بعد ذلك بفلسفتها الخاصة قد اعتمدت على كثير من آراء ونظريات هجل، ومثّلها فلاسفتها بالينسكي، تشارنيسافسكي . . »

أ ـ الفيثاغورثيون: الفيثاغوريون (او الفيثاغورسيون . . نسبة الى فيثاغورس . .)

ب ـ الكتّاب؛ مثل من؟

جـ أبيكوروس : أبيقور

د ـ سنكا، لوكريتوس، هورايتوس، كوينتليانوس . . يفهم القارىء العام أن هؤلاء من العصر اليوناني، وكان لابد من النص على أنهم من العصر الروماني.

هـ ديدرو وروسو من عصر التنوير إذا كان لابد من الوصف.

و ـ باليسكي، تشارنيسافسكي : بلينسكي، تشرنيتشفكي (أوچرنچفسكي).

٣ ـ أفلاطون ص٢٩ « . . من أعظم مؤلفاته (الدولة والقوانين . .

أ ـ الدولة : الجمهورية

ب ـ ليس من المعقول أن يرد كلام خاص بافلاطون في كتاب اسمه «فلسفة الأدب والفن» ولايرد ذكر لمصطلح «المثل».

جـ ـ كيف يأتي «أفلاطون» ص ٢٩ قبل الأثرية ص ٣٥ وليست «ال» من أصل الكلمة.

٤ ـ الأدب . . « الأدب البيزنطي : هو الأدب اليوناني في عصر القرون الوسطى، وهو أدب يختلف عن الأدب الكلاسيكي اليوناني القديم، كما انه يختلف أيضاً عن الآداب اليونانية الجديدة لهذه الحقبة».

أ ـ لم هذا الاختيار الخاص في تعريف «الأدب البيزنطي» بعد تعريف كلمة «الأدب»؟ لم «الأدب البيزنطي» وحده من دون الآداب كلها؟!

ب ـ ومع هذا فان اسطور الثلاثة لم تعرف لنا الأدب البيزنطي، اما انه يختلف عن الأدب الكلاسكي وعن الآداب الجديدة لهذه الحقبة (أية حقبة؟) فأمر بديهي. والقارىء يسأل في الأقل لم سمي «البيزنطي»؟ انه بيزنطي لأنه نشأ سنة ٣٣٠ فسميت القسطنطينية ثم صارت عاصمة الأمبراطورية الرومانية الشرقية (الامبراطورية البيزنطية) عند انقسام الامبراطورية الرومانية سنة ٣٩٥ الى أن سقطت على يد العثمانيين سنة ١٤٥٣ فصارت عاصمتهم وصار! استانبول. الخلاصة ان الامبراطورية رومانية، واللغة الرسمية هي اللاتينية ولكن لغة الأدب والفكر هي الاغريقية، فالأدب البيزنطي أدب اغريقي.

٥ ـ ص ٤٥ الأصالة لم يرد مقابلها الكلمة الانكليزية التي جاءت ترجمة لها، مع ان المنهج المتبع في الكتاب ذكر الكلمة الانكليزية قبالة الكلمة العربية. انها Originalty وسيخل المؤلف بهذا الشرط في كلمات أخرى مثل تجريد معنوي (أبستراكشن) ص ٧٦، ولم أبستراكش؟ وليس abstraetion . ومثل التكوين الفني (الابداع) ص ٩١ ولم يقل Creation . . وكلمات كثيرة أخرى.

٦ ـ ص ٥١ «الالتزام Commitinent . . والالتزام في العصر الحديث سمة فنان الواقعية الاشتراكية (. . .) ويلعب المفكر الفرنسي جان پول سارتر دوراً كبيراً في الالتزام بمعناه الأدبي والفلسفي الحديث».

أ ـ الالتزام بالفرنسية Engagement والذي أعرفه انه كذلك بالروسية.

ب ـ ويلعب المفكر . . : المفكر لايلعب

جـ ـ يوهم سياق الكلام ان التزام سارتر والتزام الواقعية الاشتراكية، شيء واحد. وهذا غير صحيح. وفرق بين الالتزام الاشتراكي والالتزام الوجودي.

٧ ـ ص ٦٧ «البرناسية Parnassianism الكلمة بالفرنسية Parnasse . . تنبثق الكلمة (البرناسية) أول مرة عام ١٨٦٦ كتعبير عنوانا لمجموعة شعرية تصدر في كتاب (البرناسية المعاصرة Parnasse Contemporain) وتدلنا (الأنثولوجيا) المختارات الأدبية على أشهر الشعراء البرناسيين من أمثال جوتيه، دي ليسل، دي هيريديا، برودوم، بودلير. ڤرلين . . Le Conte De Lisle . . »

أ ـ البرناسية : البارناسية

ب ـ Parnassianism مصطلح لايعرفه الفرنسيون بهذه الحروف

ج ـ البارناسية المعاصرة: بارناس المعاصر

د ـ تدلنا الانتالوجيا = الأنطالوجيه . . . على أشهر الشعراء البارناسيين ولاتدلنا، لأن بودلير وڤرلين ليسا من أشهر الشعراء البارناسيين، انهما اسهما بالمختارات، وبالبارناسية في أولها ولكنهما خرجا منها سريعا . .

و ـ المختارات الأدبية : المختارات الشعرية

هـ ـ دي ليسل : دي ليل وال د لايلفظ، ويكتب هكذا:

Leconte de Lisle

ز ـ بارناس، في الأصل، جبل في اليونان.

٨ ـ ص ٧٣ «التأثرية (الانطباعية) Biedermeier . . استعمل تعبير (التأثرية) لأول مرة الصحفي ليروي Leroy في إحدى مقالاته عام ١٨٧٤، أثناء تعبيره عن سخريته من أحد معارض الرسم والتصوير . لكن الحركة نشطت فاستعمل كثير من الكتاب خصائص التأثرية أو عناصرها ضمن تجاربهم، ومنهم اندريه جيد، وأناتول فرانس، وبروست وماترلنك وتوماس مان وفلوبير . . »

أ ـ التأثرية (الانطباعية) حركة فنية فرنسية، وهي بالفرنسية

impressionnisme فلم هذه الـ Biedermeier ؟ .

ب ـ الصحفي

جـ ـ الرسم والتصوير: الرسم هو التصوير: الرسم والنحت

د ـ لايسوغ جمع هذه الأسماء المتباعدة إلا القول «استعمل كثير من الكتاب خصائص التأثرية . . » ومن من الكتاب يخلو من خصائص التأثيرية والكلام هنا على التأثرية حركة خاصة ومدرسة؟ وكان اللازم أن يذكر النقد الأدبي ليذكر أناتول فرانس ويذكر معه جيل لمتر.

اما ماترلنك فيذكر مع الرمزية (تنظر ص ١٥٤)، (أما فلوبير فيذكر مع الواقعية . .

٩ ـ ص ١٠٤ تيار الفن للفن أحد روافد القرن التاسع عشر . . يرجع الفضل الى جوتيه Th. Gautier أحد أسباب شعبية الانتشار لتيار الفن للفن . .

أ ـ أحد روافد: أحد تيارات . . .

ب ـ القارىء العربي لايعرف أصل كلمة .Th لذا حسن ذكرها كاملة غير مختصره: تيوفيل Theophile .

١ ـ ص ١٠٩ ـ ١١٠ جان جاك روسو . . أحد دعائم امتدادات عصر النهضة الأوربية . برزت عبقريته خلال كتاباته ومباراته في أكاديمية (ديون) حول موضع «هل تتصل تطهيرات الأخلاق بالعلوم والفنون؟» . .

أ ـ روسو في القرن الثامن عشر . وعصر النهضة في السادس عشر، يليه عصر الكلاسيكية في القرن السابع عشر . . فما صلة روسو بدعائم امتدادات عصر النهضة؟ انه أحد أركان عصر التنوير . .

ب ـ ديون: ديجون

١١ ـ ص ١١٦ ـ ١١٧ «جوستاف فلوبير . . . أحد أعلام الواقعية النقدية . أعماله تنتمي الى خطين بارزين . الأول الطبيعية Naturalism ، والثاني تيار (الفن للفن» . .

أ ـ الواقعية النقدية مصطلح لايعرفه الفرنسيون ـ وفلوبير فرنسي ـ الفرنسيون يقولون: الواقعية (فقط) اما صفة النقدية فهي في مصطلح المجموعة الاشتراكية .

ب ـ أعماله تنتمي الى خطين بارزين . . الأول الرومانتيكية (ومن امثلتها في أعماله: سالمبو) والثاني الواقعية (ومن مبادىء الواقعية الفرنسية مدرسة . الفن للفن) ومن امثلتها في أعماله: مدام بوفاري.

١٢ ـ ص ١١٨ ـ ١١٩ جيوفاني بوكاتشيو (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) أحد أعمدة الأدب الكلاسيكي الايطالي . . » .

أحد أعمدة عصر النهضة (تنظر ص ٢٥٦) .

واذا كان لابد من كلمة «الادب الكلاسيكي» فالاستعمال يأتي مجازاً وعلى سبيل التوسع، فقد صار بوكاشيو من كلاسيك الأدب الايطالي . .

١٣ ـ ص ١٢٩ الخطابة . . أشهر خطباء . . . الرومان تسيتسرو Cleero . . »

الذي صار معروفاً جداً في الاستعمال العربي انه: شيشرون واذا اردنا الالتزام باللفظ الأصلي قلنا كيكرو Cicero وبالفرنسية Ciceron .

١٤ ـ ص ١٣٩ ـ ١٤٠ دراما مافوق العقل (دراما الأبسيرد) . . على يد بيكيت ويوجين يونيسكو . . » .

وواضح أنه يتحدث عما صار معروفاً عند العرب باللامعقول (تنظر ص ١٩١) . فلم لايستعمله؟ ومن أي جاءت هذه «الما فوق العقل» . ولم لم يكتب الكلمة الفرنسية التي تقابل الأبسيرد وهي Absurde ومعناها العبث . وربما قلنا مسرح العبث .

١٥ ـ ص ١٥٤ ـ ١٥٥ الرواية نوع أدبي ملحمي . . وتسود الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر بجهود هنري دي بلزاك . H. Balzac » . . . روب جريل . . »

أ ـ لايعرف الفرنسيون (والانكليز . .) هذا التعريف بالملحمية، ولكنهم يقولون الرواية ملحمة البورجوازية اما القول بأنها نوع ملحمي فالأولى أن يُعزى للمصطلح في روسية .

ب ـ هنري: أنوره (هنوره) Henore (تنظر ص ٣١٤) ولو كان هنري (أنري) لكان Henri ولم يكن .

جـ ـ روب ـ كريبه Robbe - Grillet .

١٦ ـ ص ١٥٨ ـ ١٥٩ الرومانتيكية وقد بدأ التيار الرومانتيكي مبكراً مع الثورة الفرنسية وضياع العالم البرجوازي في المجتمع الفرنسي . . » في الكلام مايوهم بالتناقض لأن الثورة الفرنسية هي ثورة بورجوازية . والتيار الرومانتيكي ـ على وجه المذهب والمدرسة ـ لم يظهر مبكراً مع الثورة الفرنسية وانما ظهر بأسباب منها اخفاق الثورة الفرنسية وما أعقب الاخفاق من أسى . . اما اذا اردنا مقدمات الرومانتيكية كما هي لدى جان جاك روسو فانها سبقت الثورة الفرنسية .

١٧ ـ ص ١٦٦ سيسولوجيا الفن . . بفضل العلماء تين، ولانسونت وبلاهانوف G.Lansont 'H.Taine..» .

أ ـ لايعرف القارىء العربي دلالة المختصر .H قبل تين، انه هيبوليت Hypolitle

ب ـ اما صحيح G. Lansont فهو G. Lanson : لانسون والـ .G = جوستاف Gustave

١٨ ـ ص ١٦٧ ـ ٨ السيريالية Surrealism تيار يعني مافوق الحقيقة . . وتتوخى السيريالية في الأدب البساطة الحقيقة والواقع، المنطق المفتوح ذو العقل السديد . من شعراء التيار أراجون، الووارد . Eluard . . ومن الدراميين السيرياليين اراجون . . »

أ ـ مصدر السيريالية فرنسا وهي بالفرنسية Surrealisme

ب ـ مافوق الحقيقة: مافوق الواقع، بعد أن ترجمنا الـ Realisme بالواقعية .

جـ ـ لاتتوخى السيريالية الحقيقة والواقع، ولا أدل على ذلك منها فوق الواقعية، ولا تتوخى المنطق ذا العقل السديد لأنها ضد المنطق، وضد العقل الذي يراه الناس سديداً . .

ان لها حقيقتها ومنطقها . . وارتكازها الأساس على العقل الباطن . .

د ـ الووارد: اليدار ـ والـ d لاتلفظ .

د ـ لايعد اراجون في الدراميين، ولكن يعد من الشعراء، ومن القصاصين

الروائيين.

١٩ - ص ٢٥٤ فيساريون جريجور يافتش بالينسكي. Belinskij ١٨١١ - ١٨٤٨ مؤرخ أدبي روسي، وأحد المقعدين لنظريات الأدب والفن في الأدب السوفيتي. اشتغل بالنقد ونظرياته.. كتابه (نظرية الفن)...»

أ - بالينسكي: بلينسكي:

ب - في التعبير شيء من الاضطراب أو مايؤدي الى الاضطراب فكيف يكون قد توفى سنة ١٨٤٨ ويكون أحد المقعدين لنظريات الأدب والفن في الأدب السوفيتي؟

المناسب أن نقول (اذا كان ولابد): أسهمت أعماله ونظرياته في التمهيد لنظريات الأدب والفن في الأدب السوفيتي.

انه احد المقعدين لنظريات الأدب والفن لدى الثوريين الديمقراطيين الروس. أحد المقعدين لنظريات الأدب والفن في الاشتراكية..

٢٠ - ص ٢٥٥ «القصة او الملحمة الصغيرة والتعبير مأخوذ من الأدب الايطالي. وفي تطور القصة في عصر النهضة.. بوكاتشيو، ونافاري، مارجريت وسرفانتس..».

أ - لم يكتب مقابل «القصة» الكلمة الانكليزية التي اعتاد كتابتها مقابل الكلمات العربية وهي هنا Short Story.

ب - واذا كانت كذلك فكيف تكون ملحمة صغيرة، والملحمة لاتكون إلا كبيرة؟ الجواب يمكن أن يرجع الى الاستعمال الروسي.

جـ - ماهو التعبير المأخوذ من الأدب الايطالي؟ الكتاب لم يذكر إلا كلمة «القصة» بحروفها العربية. وهي ليست ملحمة: وإلا «الملحمة الصغيرة» والتعبير الايطالي لايتحمله.

د - كيف تذكر القصة (القصيرة) ولايذكر موباسان وجخوف؟!

٢١ - ص ٢٦٢ كارل ماركس.. «كما تعرض عام ١٨٣٠ لتجارب في النثر والشعر والدراما..»

أ - ماذا تعني تعرض عام ١٨٣٠..؟ اذا كان المقصود: كتب نثراً وشعراً ودراما.. فلتكن كتب، أو حاول - وجرّب - ان يكتب وينظم..

٢٢ - ص ٢٦٨ الكلاسيكية.. وكان فنكلمان Winekelman أول من استعمل تعبير الكلاسيكية معارضا لفن الباروك. وكان ديديرو D.Diderot على موعد معه للتمهيد للكلاسيكية في فرنسا..

لقد ازدهرت الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر في حكم الملك لويس الرابع عشر، نتيجة اتجاهها الى الطبقة المتوسطة.. وتحققت وجهة نظرهم هذه مابين أعوام ١٦٦٠ - ١٦٩٠.. وفي القرن الثامن عشر على يد فولتير وديديرو..»

أ - كيف يمهد ديدرو للكلاسيكية. والكلاسيكية - في فرنسا - بنت القرن السابع عشر، وديدرو ابن القرن الثامن عشر!

ب - الكلاسيكية لم تتجه الى الطبقة المتوسطة وانما اتجهت الى الطبقة الحاكمة والارستقراطية (وان الرومانتيكية هي التي ستتجه الى الطبقة المتوسطة).

جـ - صحيح أن فولتير التزم بالكلاسيكية وانتصر لها.. ولكن ديدرو يخالفه في ذلك.

د - من المفيد أن نعلم ان فنكلمان معماري ألماني من أبناء القرن الثامن عشر. وقد ورد ذكره - وذكر ديدرو هنا لدى الكلام على فن العمارة.

٢٣ - ص ٣٠٤ - ٣٠٥ النقد أصل الكلمة باليونانية Krino.. وتأريخياً نعرف أول مانعرف عند اليونان سنسكريت ثم النقاد من فلاسفة الصين.. وفي العصر الحديث يقف السوفيتي بالينسكي V. G.Belinsky على رأس المجددين للحركة النقدية..»

٢٤ - ٣١١ نيكولاي جافر يلوفتش تشارنيسافسكي Csernisevskij (١٨٢٨ - ١٨٨٩) عالم اجتماعي روسي.. الصحيح في لفظه: تسرينتشفسكي (جرنچفسكي).

٢٥ - ص ٣١٤ هونوري دي يلزاك.. «ويحفظ تاريخ علوم الجمال المناقشات والمنازعات التي قامت بينه وبين هنري بيل ستاندال في الواقعية الفرنسية وحول الواقعية النقدية.. وهو ما أدّى ببلزاك الى نقد ستاندال في تمسكه حرفيا بأساليب القرنين السابع عشر والثامن عشر وتكويناته ونماذج شخصياته»

١ - هونوري: انوره

٢ - الرأي مبالغ فيه جداً لدرجة الخطأ

٢٦ - ص ٣١٧ «الواقعية».. ص ٣٢٠ «الواقعية النقدية» هما شيء واحد، ويستعمل المصطلح الأول في فرنسا وانكلترة.. على حين يستعمل المصطلح الثاني في روسية (والاقطار الاشتراكية).

٢٧ - ص ٣٢٢ - ٣٢٤ الواقعية الاشتراكية.. انتقل التيار للواقعية الاشتراكية الى أوربا والعالم بواسطة كتاب يؤمنون بالمبادىء الاشتراكية أو تستهويهم الحركة الأدبية أو الفنية للتيار ومن هؤلاء.. ألووارد، سجهرس. ELuard، A. Seghers.»

الصحيح أليوار، سيكير (وهي الأديبة الألمانية، القاصة.. آن) ٢٨ - الأصل الذي انتهى اليه العالم في منهج البحث أن يعرض الكلام رصينا موجزاً مفيداً بعيداً عن الاضطراب والاطالة، قريبا من ضرب المثل.. واذا كان هذا شرطا في أي كلام وأي بحث فانه الشرط الذي لانقاش فيه لدى العمل المعجمي. وننظر في أية مادة من مواد «معجم» «فلسفة الأدب والفن» فلا نرى الشرط حاصلا حتى ليمكن اختصار الصفحات الـ ٣٠٠ بـ ١٠٠ مالم تكن بـ ٣٠. ويبقى هذا الاختصار - بعد ذلك - محتاجاً الى الأمثلة العالمية للتوضيح والكمال. ولنأخذ مثلا - مثلا فقط - على ذلك ماجاء عن الملحمة (ص ٢٩٢ - ٢٩٣) ملحمة:

الملحمة هي القصيدة الحماسية البطولية. وهي الى جانب الشعر والدراما

بين المجلات

تمثل مساحة عريضة في الأدب . أهم الخصائص العامة للملحمة أنها تتضاد على طول الخط مع الشعر في إبراز الحقائق ، لأنها تقدمها في صورتها الحقيقية الحسية بكل أبعادها . كما أنها تختلف عن الدراما لأن التعبير أو إبرازه في الملحمة عادة ما يتحدث عن الماضي وعن فترة زمنية سابقة ، أما الدراما فان الأحداث أحيانا ما تكون حالية أو عصرية أو في الواقع الفعلي . والفرق الثاني بين الملحمة والدراما ، ان الملحمة تستعمل في حوارها الروية أو الراوي كعامل إخبار ، بينما تأخذ الشخصيات في الدراما الحوار وسيلة لذلك . وبينما تمتلىء الدراما بالأحداث والحبكة والموجز ، نرى في الملحمة التعليقات والرواية والاخطار .

وبالنظر الى التطور التاريخي للملحمة ، نجدها في عمر الأدب . فالأسطورة مبنية على شكل الملحمي . الملحمية هي الأقوال والحكايات والقصص والرواية . وقد أثبت العصر القديم وجود النثر الملحمي في السير البطولية . كما اختلطت الملحمية بعد ذلك بالشعر فتولدت المرثية أو القصيدة الحزينة ، وأغنية القرون الوسطى ، التي مجدت الشعر البطولي وأغنية البطل . وفي عصر النهضة تعود بعض أنواع النثر الملحمي الى الظهور على السطح في القصص والروايات الا ان القصص الشعرية في القرن التاسع عشر تُضيق الخناق على الاشكال الشعرية الملحمية» - انتهى !

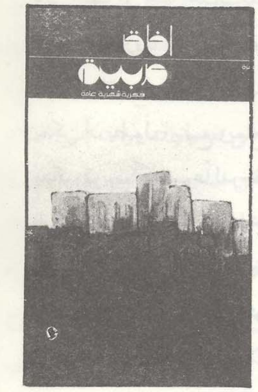
هذا ماجاء في «معجم لفلسفة الأدب والفن» عن «الملحمة» فما يمكن أن يفهم منه قاريء مختص او غير مخص ، انه عموم واضطراب وتناقض . يبدأ بان الملحمة «هي القصيدة» ولكنه يسير مؤكداً النثر أكثر مما يؤكد الشعر . ويقول هي «الى جانب الشعر والدراما . . » وكأنها لم تكن شعرا ثم أي هو «التضاد» في التعريف بين ابراز الحقائق» و «الصورة الحقيقية الحسية بكل أبعادها»؟ ثم ما أكثر الدرامات التي تتحدث عن الماضي؟! وهل الملحمة لاتمتلىء بالاحداث والحبكة؟! وكيف تكون الملحمة في عمر الأدب ، وهي على قدمها ليست الوجه الأول للادب . وليست أقدم من الاسطور ، وليست الاسطورة هي المبنية على الشكل الملحمي ولكن الشكل الملحمي مبني على الاسطورة ، ثم بنيت أساطير أخرى - بعد ذلك . على الملحمة . . ان الأقوال والحكايات والقصص والرواية أقدم من الملحمة ، وهي مادة أدبية لشعوب كثيرة ليست لها ملحمة . ان وجود النثر الملحمي في السيرة البطولية لم يجعل من السيرة البطولية النثرية نوعاً ملحمياً متميزاً وانما أدب في صفة من صفات النوع الملحمي هي البطولة . لم تختلط الملحمية بعد ذلك بالشعر فتولدت المرثية او القصيدة الحزينة لأن المرثية (الغنائية) شيء من نوع خاص ، والمرثية الملحمية صفحة من صفحات ترد في بعض الملاحم . وأغنية القرون الوسطى إذا كان المقصود ما كان ملحمة - مثل أغنية رولان - فهي ملحمة ، وإلا فهي شعر غنائي .

وبعد هذا الكلام الفضفاض المتداعي يسأل القاريء ما الملحمة؟ وأين تعريفها المعجمي المركز؟ أيجوز كلام على «الملحمة» ولاتذكر معه الألياذة والأوديسة - في الأقل !!

العرب

■ بعد (٢١) عاماً هل تتوقف مجلة : العرب؟

الشيخ حمد الجاسر ، ويعرف في السعودية بعلامة الجزيرة العربية ، وقد جاءه اللقب منقاداً بحق وحقيق فهو العارف العالم البحاثة بشؤون هذه الجزيرة في تاريخها وأنسابها ومواقعها . . . ولاتجد في المعاصرين من يبلغ علمه أو يقترب منه وقد جاءه ذلك العلم عن صبر وتتبع وطول أناه وحب على مدى عمره المديد (وهو يقترب اليوم من الثمانين) وأثمرت مطالعاته وتتبعاته كتباً قيمة منها المحقق ومنها المؤلف - والحديث عن الشيخ الجاسر يمكن ان تستوعب كتاباً كاملاً وهو عضو في المجاميع العلمية العربية كلها - ولاغنى لها عنه . وعجائبه كثيره وانما اذكر واحدة منها هي عصريته ، هي فهمه وكأنه أخذ العلم والحضارة عن معاهد حديثه وجامعات غربية لدى منهجه ولدى عرضه مادته ولدى مواجهته المعضلة . . . ان خلاصة تراث حي يفضي الى معاصرة رحبة ومن هذه المعاصرة ماعمله لنجد في التعليم والفكر والصحافة والطباعة . . ومن الحديث عنه في الصحافة مجلته «العرب» وقد بدأت اليوم بعددها (ج ١ ، ٢ آذار نيسان ١٩٨٦) عامها الحادي والعشرين) والعرب «مجلة تعنى بتاريخ العرب وآدابهم وتراثهم الفكري» وهي عمل فردي تعجز عن مثله







المؤسسات والمجاميع، وتعتمد أولاً وقبل كل شيء على قلم واحد هو قلم الشيخ حمد الجاسر نفسه، ولابأس بعد ذلك، بالذي يأتي اليها من هنا وهناك ممن يعرفون قدر الشيخ ويقدرون نهج المجلة.

الكلام على مجلة «العرب» وحدها يمكن أن يطول وينفع ويمتع ولابد من أنها ستكون يوماً موضوعاً لدرجة علمية، وإنما الذي دعانا اليوم لذكرها خبر عن احتمال توقف الشيخ عن اصدار مجلته بسبب من تكاليفها المادية ولحاجتها الى اسهام الكتاب مع صاحبها. وما كاد هذا الخبر يسري حتى كان حدثاً شاغلاً للغيورين على «المجلة» العارفين بقدر «الشيخ» فانبرت الصحف تشيد بها وتدعو لاسنادها وتسابقت الأقلام تعلن تطوعها للخدمة وفي المؤسسات الصحفية ما أعلنت عن استعدادها لادامة المجلة تقديراً لمكانتها وحرصاً على صاحبها... ولم تكن الجهة الرسمية المسؤولة بأقل حماسة للمجلة أو أقل إكباراً لصاحبها.

انك تنظر في هذا الذي جرى فترتاح الى مثله أن يجري، وكان الشيخ نفسه ينظر ويتأمل ويرتاح ولكنه لم يشك يوماً وهنا في قوة على الاصدار ولم يشك يوماً قلة في المقالات، انه مسرور بما يبذل من أجل المجلة وانه ليملك من المقالات التي أعدها قلمه ما يملأ عشرة أعداد سلفاً، وانها لعدة جاهزة... أجل ولهذا فانه بادر وأعلن للمسؤولين وللكرام الغيورين أنه شاكر اللطف ويبقى عند حدود الشكر و«العرب لن تحتجب» وهذا هو عنوان افتتاحية العدد الأول من عام المجلة الحادي والعشرين ولم يفت الشيخ وهو أوج ارتياحه من أن يحتفظ في هذا العدد مادبجته الأقلام عن العرب وصاحبها.

«العرب» مجلة شهرية تعنى بتراث العرب الفكري، صاحبها ورئيس تحريرها: حمد الجاسر. العنوان: ص. ب ١٣٧، الرياض ١١٤١١.

الفيصل

■ أعودة الى «الاسلوب والاسلوبية»

في آذار ١٩٨٦ مقال «الاسلوب والاسلوبية» مترجم عن الاسبانية. الأصل في استعمال «الاسلوبية هو الدراسة اللغوية. ويرفض اللغويون - من أهل الاسلوبية - «وجود فارق جوهري بين ابداعات اللغة اليومية واللغة الشاعرية» هكذا هو الأصل في المصطلح (الاسلوبية) ودرسوا لغة الابداع الشعري في هذا السياق و«تبدو الاسلوبية في اتجاه الدراسات الجوهرية بمعنى أنها تهتم بتحليل العمل الأدبي في ذاته هو بعيدة - أساساً - عن التاريخ، أو عن أي شكل من أشكال التاريخ الأدبي، فالسؤال عن أدبية المكتوب، أو عما يشكله الفن - بدقة - عبر الكلمة قد برز الى المحل الأول. هنا يلتقي الاسلوبيون بالشكلية الروسية...»

وبهذا يخرج الدارس اللغوي قليلاً عن الدراسة المطلقة للغة من حيث هي لغة لافرق لديه بين لغة كلام يومي ولغة ابداع أدبي لأنه شرع يعني خاصة بلغة الابداع الأدبي ويراها أكثر ثراء بالعناصر العاطفية والخيالية، وقل: النفسية.. وهكذا اتسع ميدان البحث اللغوي فصارت تدرس الاسلوب فاقتربت من النقد الأدبي بل دخلت ميدانه، وكل مافي أمرها أنها تبقى متميزة في جملة دلالة النقد الأدبي فهي نوع من أنواع مختلفة تكون جنسه بمعنى أنها - وكما رأينا تقف عند الاسلوب، اسلوب العمل الأدبي - من حيث هو لغة لها أبعاد نفسية خاصة بها معزولة في دراستها عن العوامل التاريخية. ومن هنا تقوم عنايتها - أي عناية الاسلوبية - بالصور، الاستعارات، الأزمنة، الجرس، التكرار، الابتعاد عن المعجم، عن اللغة المحكية، العروض، الايقاع، سلاسة اللفظ.. وفي استعمال هذه المواد يتميز أديب من أديب بمقدار صلتها بشخصيته ومن ثم يمكن أن تتميز أمة من أمة بمقدار مالهذه الأمة أو تلك من «لغة خيرة متحدثيها».

وفي باب «رحلة في كتاب» يلخص الدكتور محمد محمد عناني كتاب و. هـ كليمين «تطور الصور الشعرية عند شكسبير»: «.. إذا أمعنا النظر في مسرحيات شكسبير جميعها وفحصنا كل مسرحية حسب سياقها التأريخي، لرأينا جلياً أن فن الصور في مآسيه لم ينشأ عن طفرة، وإنما سبقه إعداد تدريجي استغرق زمناً طويلاً..» أن شكسبير كان ميالاً في بواكير حياته الى إبداع الصور لذاتها، وكان يجد متعة كبيرة في الاسلوب الطنان الجزل، ولو كان ذلك على حساب الموقف أو الشخصية فهو أحياناً يجمع صوراً كثيرة لارابط بينها في مواقف لاتستدعي على الاطلاق مثل هذه الصور...» ونسير حتى «نجد أن الصورة الفنية في مرحلة نضج شكسبير، بدأت تلعب دورها الفعال في رسم الشخصية والسير بالحدث، وتطوير الموقف وإبداع

الجو العام . . »

● وفي العدد بحث عن فريد ريش دورينمات للدكتور مصطفى ماهر وحديث عن «جعفر الخليلي» للدكتور عبدالهادي التازي، ومقابلة مع الدكتور جميل سعيد وقصة بعنوان «الرصاصة الغامضة» لجهاد عبدالجبار الكبيسي.

وختمت المجلة عددها الـ ١٠٩ وهو الأول من سنتها العاشرة بكشاف السنة التاسعة لها.

العربي

■ أمل مالرو في السينما

● في عدد آذار ١٩٨٦ اندريه مالرو والسينما» والمقصود وضعه سينارو لفلم يعتمد أساساً على روايته «الامل» دون الوقوف عند حدودها. ثم اخراج هذا السيناريو فلما. وبهذا ينير المقال جانباً غير معروف عن الأديب الفرنسي (١٩٠١ - ١٩٧٦).

● وفي باب «وجها لوجه» تحدث الدكتور عزالدين اسماعيل عن مجلة «فصول» وقال: «بدأت فكرة إنشاء مجلة فصول في بداية عام ١٩٨٠» مهمتها «أن تعيد أولاً للنقد - مكانته في حقل العلوم الانسانية وان تثبت في الأذهان انه - اعني النقد - ليس مطية ذلولا لكل من أمسك بالقلم وأنه على العكس يحتاج الى تأهيل طويل وخبرة واسعة وممارسة مضنية . .».

وواضح انه يؤكد الجانب الاكتسابي في العملية النقدية، وهوفيما يبدويقلل من شأن الموهبة وينفيها ويكاد يقول: «إذا صح أن يقال ان فلانا ناقد مطبوع فاعتقد انه من الصعب ان يقال انه فلاناً ناقد مطبوع وقولنا ان النقد عمل ابداعي وهوقول يمثل على كل حال وجهة نظر تقبل الجدل، لايعني بالضرورة أن النقد يصدر عن الطبع تلقائياً، ولا مناص في العمل النقدي من الخبرة الواسعة بموضوع النقد، واكتساب هذه الخبرة من خلال الممارسة الطويلة . .»

وأخشى أن يكون الدكتور عزالدين اسماعيل مبالغاً في رأية، أو غير واضح، ولاشك في أهمية الاكتساب والتدريب ولكنهما لايكونان الناقد، كما لايكونان الشاعر - وحدهما دون أساس من «طبيعة» ولنسمها موهبة . .

الدستور

■ البنيوية . . ايضاً

في عدد ٣١ كانون الثاني ١٩٨٦ لقاء مع الدكتور جابر عصفور جاء فيه: «أرى أن من يمكن ان تسميهم بالبنيويين العرب قد كثر عندهم «النصب» . . . . والادعاء. لقد تحولت الأمور عند البعض وليس الكل، الى نوع من الدجل العملي (**) يدجلون ببعض المصطلحات الغامضة التي لااظن أنهم هم أنفسهم يفهمونها. . . »

البنيوية (. . .) ازدهرت في فرنسا من منتصف الخمسينات مع سنة ١٩٥٥ وتحديداً مع صدور كتاب ليفي شتراوس . . . «المدارات الحزينة وظلت مزدهرة حتى سنة ١٩٦٨، سنة مظاهرات الطلاب في فرنسا ثم سقطت بعد ذلك. ومع بداية السبعينات ظهر مذهب يتزعمه جاك ديريدا لتدمير هذه البنيوية (. . .) وها نحن نتحمس لها بعد موتها بعقد من الزمان . . ويبدو ان هذا امر مترتب على وضعنا المتخلف في العالم العربي في عدد ٩ نيسان ١٩٨٦ مقابلة مع «الطيب صالح» أشار فيها الى تفسيرات وردت على اقلام النقاد لم تكن صحيحة، اولم تكن أساسية «وأنا لست مع النقاد الذين يتناولون عملاً لنجيب محفوظ مثلاً، ويقولون ان خضراء هي مصر الخ . . . فأنا لاأميل الى هذا النوع من النقد ولكني أترك للرمز أن يفعل فعله في خيال القاريء

كل العرب

■ البياتي لم يكتب سوى قصيدة واحدة!!

■ الطيب صالح يكره الكتابة!!

في عدد ٢٦ آذار ١٩٨٦ مقابلة مع الدكتور مالك المطلبي وقصة لعبد الستار ناصر بعنوان «فنجان قهوة» ولشاكر نوري الصفحة الأخيرة وفيها تغلب انطباعته عن المربد، السادس.

تبقى المجلة - والمجلات الاسبوعية - مطالبة بالدقة اللازمة في اللغة فقد جاء مثلاً ص٦١: «بضعة ساعات» والصحيح: بضع ساعات، وص٤٩ «شعراء بني عذرى» والصحيح شعراء بني عذرة، وص ٦٨ «باخشوين في قصصه يرسم عالم» والصحيح «يرسم عالماً».

ومن رأى المطلبي - بصدد الكمية المتزايدة من الشعر التي بلغت حد التخمة: «اننا نسير في نفق شعري خانق (..) ماذا فعل عبدالوهاب البياتي؟ لقد كتب مئة قصيدة، وهو لم يكتب سوى قصيدة واحدة!! أية عملية حسابية تبين أن نزار قباني كتب ثلاثة (كذا) قصائد فقط! ما الذي فعله السياب بعد «منزل الأقنان»؟ أخذ يردد ما قاله ولم يكن يبتكر جديدا!!»

وفي قصة عبدالستار ناصر شاعرية رومانتيكي بقيت قصصه رغم افراطها العاطفي، ولكنها لم تكن العاطفة المفرطة فقط وإنما العاطفة الحية التي تنتظم جسماً متكاملاً بلحمه ودمه وعظامه، لقد ابتعدنا عن شاعرية الستينات الى كانت شاعرية فقط بل شاعرية مفتعله معمدة بالوجودية الموهومة.

ولكن القاص كان في غنى فني عن مخاطبة القاريء «معذرة أيها القاريء المستعجل انا اكتب القصة من نهايتها، هذه عادتي وهي كما تري عادة سيئة (...) عزيزي القاريء..» قد تزيد هذه المخاطبة الألفه بين الكاتب والقاص ولكنها تجور على الفن القصصي بعد أن نقى نفسه من مثل الزوائد - لو لم يكن عبد الستار ناصر قاصاً شاعراً.

■ د. علي جواد الطاهر

من مكتبة الأقلام

■ حاتم الصكر



النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد - علي يونس

يعنى هذا الكتاب بأحكام النقاد العرب المعاصرين حول الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ويحاول متابعتها ورصدها وتبويبها دون مناقشة أو انحياز؛ الأمر الذي أضاع على المؤلف فرصة إظهار شخصيته وتحديد رأيه في الشكل الموسيقي المقترح فأكتفى بعرض اراء النقاد في الوزن والقافية (خلال الفصلين الأول والثاني) ثم تناولَ طبيعة الشكل الجديد وقيمته مقارنا بالشكل العمودي في الفصل الاخير.

ودراسته علمية خالصة (كما جاء في المقدمة) لذا فهو يبتعد عن الاراء الشخصية والذوقية في قضية تتطلب رأيا وذوقاً.

والبحث في أصله رسالة ماجستير.

(الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ - ٢٥٤ صفحة - ٩٠ قرشاً)

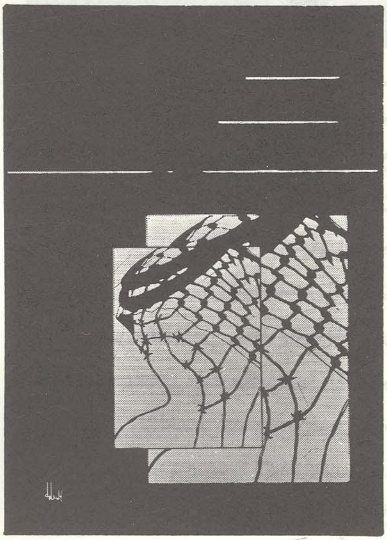


دليل القارىء إلى الأدب العالمي - ترجمة محمد الجورا -

مع ان المؤلفين (هيرلاندز وبيرسي وبراون) يؤمنون بأن ليس هناك بديل للقراءة الفعلية لاحدى الروائع الأدبية، فهم يعرّفون بتلك الأعمال تعريفاً وافياً دون أن يعمدوا إلى تلخيصها. كما يعرفون بالأعلام ذوي الأهمية التاريخية.

وقد بذل المترجم جهدا طيبا إذ جعل المواد متسلسلة حسب الهجائية العربية وأعاد تبويب الكتاب ليضم: الأعلام، الأعمال الأدبية، المدارس الفكرية والأدبية والشخصيات الأسطورية رغم ان الاختصار الشديد واضح في القسم الأخير. والكتاب ضرب من المعاجم الميسرة التي تعين القارىء وتختصر الجهد.

(دار الحقائق - بيروت - ط١-١٩٨٦-٦٣٧صفحة)



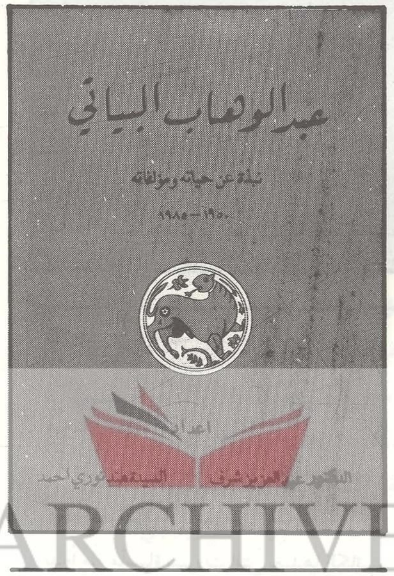
● **سيناريو المعتقلات الصهيونية - منية سمارة/ محمد الظاهر**

ستة مناضلين فلسطينين (بينهم سيدة) يدلون بشهاداتهم حول العسف الصهيوني في معتقلات الأرض المحتلة؛ ومن هذه الشهادات يستمد المؤلفان مادة لسيناريو بليغ يختلط فيه القص والشعر والحقائق التسجيلية.

وقد بذل المؤلفان جهدا واضحا في جمع هذه المعلومات؛ وجهدا اكبر في كيفية تقديمها بأسلوب أدبي جميل.

وهذا هو الكتاب الأول في سلسلة سيناريو المعتقلات الصهيونية.

(دار منارات - عمّان - ط ١-١٩٨٥ -١١٥ صفحة -)



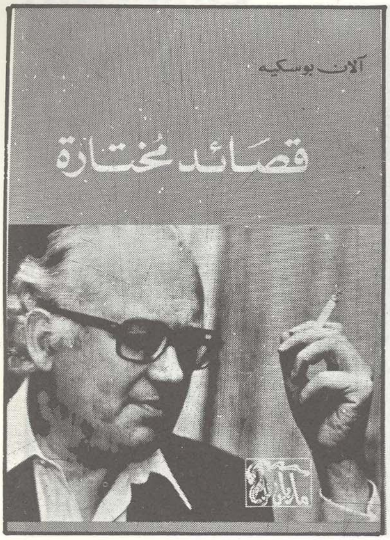
● **عبدالوهاب البياتي - نبذة عن حياته ومؤلفاته - ١٩٥٠-١٩٨٥- إعداد د. عبدالعزيز شرف وهند نوري أحمد**

يقف هذا الكتاب وسطاً بين التعريف والببلوكرافية. فهو يتابع رحلة الشاعر عبدالوهاب البياتي منذ بدأ الاهتمام بشعره؛ ويعرّف بما كتب عنه بشكل مفصّل ولا يكتفي بذكر المصدر والكاتب فقط.

إلا ان ما كتب عن شعره يستغرق أغلب صفحات الكتاب؛ ولانجد عن حياته إلا بعض تنقلاته وأسفاره وتواريخ صدور دواوينه.

والجهد المبذول في الكتاب جهد طيب، يعطي لدراسي البياتي مادة غريرة وعوناً كبيراً.

(ارينيس للترجمة والنشر - مدريد - ١٩٨٦ - ٧٤ صفحة)

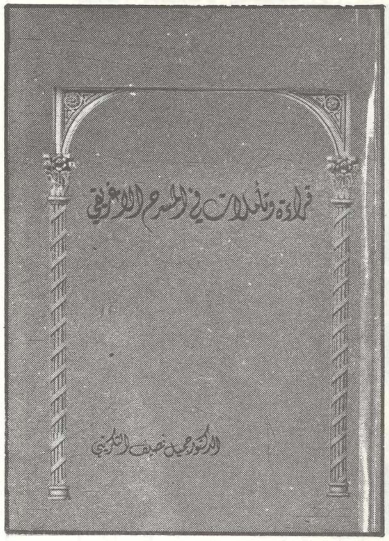


آلان بوسكيه - قصائد مختارة - ترجمة: فينوس خوري وعُلى خوري وعائدة الأصيل.

يعد آلان بوسكيه من ابرز شعراء فرنسا المعاصرين. وهذه القصائد المترجمة له في هذا الكتاب الصغير تحاول الاحاطة بعالمه وتقديم صورة عن أسلوبه الشعري وقد ضم الكتاب عدداً من قصائده القصيرة وأجزاء من عملين طويلين له. الا ان المترجمات تصرفن في وضع العناوين العربية للقصائد.

راجع الترجمة ادونيس ونشرت بالاتفاق مع دار غاليمار الفرنسية.

(منشورات عويدات بيروت - ط١ - ١٩٨٥ - ١٢٧ صفحة)



قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي - د. جميل نصيف التكريتي

(إن رائدي وأنا أقف أمام التجربة الاغريقية في المسرح، أن أضعها بين يدي رجل المسرح العربي والامل يحدوني أن يجد فيها مايعينه على تشخيص العديد من الحلول الكفيلة بالنهوض بمسرحنا العربي.

بهذه الكلمات المختارة من مقدمة المؤلف لكتابه، نستطيع التعرف على دوافعه للتعريف بالمسرح الأغريقي من خلال استقصاء نشأة المسرحية وأنواعها وأبرز اعلامها ثم التعريف بأشهر الاعمال الدرامية الاغريقية.

ان السمة المدرسية التي اتصف بها الكتاب تجعله ذا نفع كبير لمن يريد الاحاطة بالمسرح الأغريقي واتجاهاته وأبرز آثاره بحيث يغنيه الكتاب عن الرجوع الى كل ماكتب حول هذا المسرح تاريخياً.

(وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - ٣٧٨صفحة - السعر: ٥٠٠ر١)



● حداثة السؤال - بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة - محمد بنيس

تتسع دائرة الحداثة في كتابة محمد بنيس تبعاً لتعدد المقالات التي ألفت لحمة كتابه بدءاً من مأساة بيروت التي يعدها الكاتب بؤرة الحداثة ومختبرها) وحتى التعليق على مؤتمر الكتاب المغاربة مروراً بذكرى شوقي وتأمل الثقافة الفلسطينية.

ولعل (السؤال) هو الذي يوحد بين هذه المقالات والشهادات إلا أنّ الحداثة تظل كما شخص المؤلف ذاته (مركزا خفيا تارة وصريحا تارة أخرى) والاجابة إذن ستكون ظاهرة وخفية حسب موقع السؤال. وهذا هو الانطباع الذي تتركه في القارىء مطالعته لموضوعات الكتاب..

(دار التنوير- المركز الثقافي - بيروت/ الدار البيضاء - ط١-١٩٨٥-٢٥٧ صفحة)



عطشان ياصبايا - سليمان فياض - قصص

تقدم هذه المجموعة أربعا من قصص أولى كتبها القاص سليمان فياض (سبع مجموعات قصصية ورواية واحدة) وهو من ابرز كتاب مرحلة الستينات في القصة المصرية. ولا أحسب أن القصص المختارة تقدم صورة كافية عن مستواه واتجاهاته نظرا لأنه كتبها في وقت مبكر (قبل اكثر من ٢٥ عاماً) ولا أجد في صدورها ضمن طبعة محدودة الانتشار، مبرراً لاعادة تقديمها..

يهتم القاص بالنماذج الانسانية ويختار ابطاله من القرى التي تعاني التحول والاصطدام بالقيم الأجتماعية الجديدة.

(مختارات فصول - ١٩٨٦ - القاهرة - ١١٤-)

■ إصدارات

● ضمن خطة دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد؛ في إعادة طبع عدد من الكتب المهمة التي مضى زمن على صدورها أو نفدت من الأسواق؛ صدرت مجموعة من الكتب نشير إلى بعضها هنا:

ـ ما الانثربولوجيا؟ ـ د. قيس النوري

ـ كانت: ملامح عن حياته وأعماله الفكرية ـ د. عماد عبدالسلام رؤوف.

ـ العرب والتحدي ـ د. محسن الموسوي

ـ علم الدلالة السلوكي ـ مجيد الماشطة

ـ المملكة السوداء ـ قصص ـ محمد خضير

ـ نشيد الأرض ـ أقاصيص ـ عبدالملك نوري

ـ علي محمود طه: الشاعر والانسان ـ انور المعداوي

ـ الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور ـ جورج كونتينو ـ ترجمة سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي

ـ خمسة مداخل الى النقد الأدبي ـ ترجمة د. عناد غزوان وجعفر الخليلي

ـ توينبي: منهج التاريخ وفلسفة التاريخ ـ محي الدين اسماعيل

ـ الاصول التاريخية للحضارة العربية الاسلامية في الشرق الأقصى ـ د. فيصل السامر

ـ بواكير الفلسفة قبل طاليس أومن الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان ـ د. حسام محيي الدين الآلوسي ـ ط٣

ـ الرواية التاريخية جورج لوكاش ـ ترجمة د. صالح جواد الكاظم

● من المسرحيات التي صدرت مؤخرا ببغداد:

ـ الباب ـ يوسف الصائغ ـ مطبعة الأديب ـ ١٩٨٦ ـ ٩٢ صفحة ـ السعر ٢٥٠ر١

ـ مساء السلامة أيها الزنوج البيض ـ٣ مسرحيات ـ محي الدين زه نگه نه ـ الأمانة العامة للثقافة والشباب ـ ط١ـ١٩٨٥ـ١٥٧ صفحة ـ ٧٥٠ فلساً



● وفي سلسلة المائة كتاب الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة:

ـ اصول البيان العربي ـ رؤية بلاغية معاصرة د. محمد حسين علي الصغير ـ ١٩٨٦ـ١٣٥ صفحة ـ ٢٥٠ر١ دينار

ـ الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥ـ١٩٨٥ ـ شوكت الربيعي ـ ٢٧٠ صفحة ـ ٧٥٠ر٢ دينار

ـ حاضرة المستقبل ـ ترجمة المهندس محمود حمندي ـ مراجعة: فخري خليل ٢٥٣ صفحة ـ ٥٠٠ر٢ دينار

ـ سبات الحياة ـ ريتشارد غوردن ـ ترجمة عزة حسين على كبة ـ مراجعة: د. عناد غزوان ـ ١٩٨٦ـ٣٥٨ صفحة ـ ٥٠٠ر٣ دينار

ـ التأمل ـ باتريشا كارنفتون ـ ترجمة إقبال أيوب ـ مراجعة: د. عزيز المطلبي ـ ٢٤٧ صفحة/ ٢٥٠ر٢ دينار

● وفي سلسلة الموسوعة الصغيرة صدرت الكتب التالية:

ـ مكتبات العراق ـ ميري فتوحي

ـ أزمة النص المسرحي ـ علي مزاحم عباس

ـ ملاحظات تمهيدية حول معنى الحضارة ـ صلاح المختار

تولستوي ... سينمائيا

موسكو من: صفاء محمود علوان

تم مؤخراً تصوير اللقطات الاخيرة للفلم الروائي الجديد «ليف تولستوي» الذي يتحدث عن الأيام الأخيرة من حياة الكاتب الروسي الكبير. وهذا الفلم انتاج سوفيتي جيكو سلوڤاكي مشترك.

لم يغب عن بال سيرغي غير اسيموف الحائز على جوائز الدولة. أن العمل في هذا الفلم ليس سهلا، لأن الحديث عن تولستوي «المأثرة الانسانية الخارقة» كما ورد على لسان معاصره الكاتب الروسي ايڤان بونين (١٨٧٠ـ٩٥٣) ومحاولة تناوله في السينما مهمة لا تخلو من الصعوبة والشجاعة الفائقة. ولذلك نرى أن غير اسيموف يتحمل الوزر الأكبر في هذا العمل، حيث كتب سيناريو الفلم وقام باخراجه، اضافة الى ادائه دور البطولة فيه.

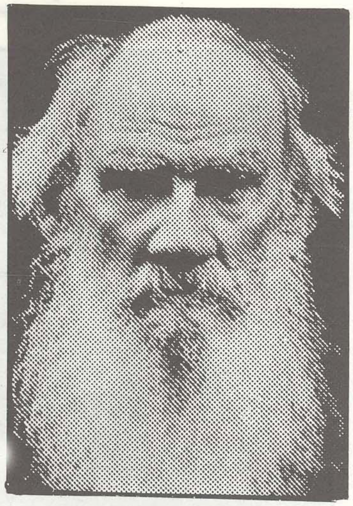
يتحدث الفنان غير اسيموف عن الأسباب التي جعلته يتوجه الى الدروس الأخلاقية لمصير الكاتب الكبير حيث يقول «**كان تولستوي يؤمن بان العالم يجب أن يكون وسيكون بالتأكيد منسجما وسعيدا عندما**

يتخلص الفرد من الأنانية في نفسه وعدم الاكتراث بمصير الناس الآخرين» . ولذلك نلاحظ أن الفلم مفعم بافكار تولستوي التي تتناول جانبين مهمين ألا وهما كيف يتعامل الفرد مع نفسه وكيف يعيش الناس بعضهم مع البعض؟

في المراحل الاولى من التصوير وبالذات في صيف ١٩٨٣ قال سيرغي غيراسيموف في أحدى اللقاءات الصحفية أن العمل في الفلم لا يخلو من الصعوبة والتعقيد لانه يتناول مساحة زمنية واسعة تشمل السنين الأخيرة في حياة تولستوي ، التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالثورة الروسية الاولى عام ١٩٠٥ والأعوام التي تلتها قبل الحرب العالمية الاولى واسقاط الحكم القيصري في روسيا . ولذلك فان كل شخصية في الفلم مقدر لها أن تكون عنصرا بارزا في البانوراما العامة لبداية القرن ، بكل ما تحمله هذه الفترة من خصائص وتناقضات .

في بداية أيلول ١٩٨٣ توجه فريق العمل في الفلم الى القرية التي قضى فيها الكاتب معظم ايام حياته ، كان القطار يشق طريقه عبر مقاطعة تولا بمحاذاة الطريق العام الذي سلكه تولستوي ماشيا من قريته الى موسكو. وعلى جانبي الطريق افترشت أوراق الخريف الأرض مكونة بساطا ذهبيا جميلا ، فيما تمتد الاشجار الكثيفة التي يتراءى ظلالها في الانهر الهادئة المنتشرة في تلك المنطقة . كل هذه المناظر تذكرنا بكلمات تولستوي الذي يقول **«كل ماهو غير طيب في نفس الانسان يجب أن يزول بتوجهه نحو الطبيعة التي تعبر بشكل مباشر عن الجمال والطيبة»** .

من الادوار الصعبة التي تؤديها الفنانة السوفيتية تمارا ماكاروفا هودور صوفيا اندرييفنا زوجة تولستوي ، حيث تشير



ماكاروفا الى ايمانها الراسخ بهذا الدور وفهمها الخاص لبعض تصرفات زوجة الكاتب فتقول «عندما يوجه الي سؤال كيف سأقوم بتمثيل دور صوفيا اندرييفنا تتبادر الى ذهني قبل كل شيء مهمة رد الاعتبار اليها . في نظر الكثيرين كانت زوجة تولستوي شريرة أو هي مصدر الشر في حياته . ولكن في الواقع هناك حقيقتان في عائلة تولستوي . حقيقة الكاتب وحقيقة صوفيا اندرييفنا . حقيقة ليف تولستوي تكمن في أنه كرس حياته للناس، أما هي فللعائلة . وفي ضوء ذلك يمكن تصوير الخلاف الذي انعكس على حياتهما التي كانت سعيدة جدا في بدايتها وعقيمة بشكل مأساوي في النهاية» . يؤيد هذا الموقف بطل الفلم والمخرج سيرغي غيراسيموف الذي يقول «انا لا أدين صوفيا اندرييفنا قيد شعره ولا افكر أن أعمل ذلك . على العكس اعتقد أن قوة شخصيتها تكمن في انها أدركت حقيقة الطبقة التي تنتمي اليها والعصر الذي تعيش فيه» .

اثناء تصوير الفلم لم يكتف المخرج غيراسيموف بأن يكون الأداء جيداً، كما ورد على لسان أحد مساعديه ، بل أكد أن العمل يجب أن ينفذ بدرجة عالية من الاحساس والالهام وقد أدى اتقان الأداء لكل مشهد الى ان يحتل هذا الفلم مكانة مرموقة في سلسلة افلام «حياة مشاهير الناس» .

من المشاهد المهمة في هذا الفلم هو مشهد المغادرة الأخيرة لتولستوي . فبعد التصوير الأولي قال غيراسيموف «هذا المشهد يتحدث عن مغادرة تولستوي الذي كان يشعر أنه على شفاه الموت لقريته ياسنايا پوليانا . كان الكاتب يريد ان يعيش ويفكر، ويقاوم ويقود الناس ولم تنطفىء جذوة النضال عنده حتى اللحظات الاخيرة من حياته ولعل اهم ما يمكن ايصاله عند الحديث عن تولستوي هو شعوره الجامح بتمرد الروح ورغبته في بلوغ السلام وفهمه ، وانتصار الروح على الجسد وتغلب الانسان على القوى الشريرة» .

بعد ذلك توجه فريق العمل الى كنيسة نيكولسكايا وفي الطريق عرجوا على بيت ماريا ميخايڤا أخت زوجة الطبيب الچيكوسلوفاكي دوشان ماكوفتسكي ، الذي رافق الكاتب الروسي في أيامه الأخيرة . وكان اكثر المتحمسين لرؤية ماريا ميخايڤا، التي لازالت على قيد الحياة الممثل الچيكوسلوڤاكي بورزيفوي نڤراتل ، الذي يقوم بدور الدكتور ماكوڤتسكي ، بعد ان علم أن ميخايڤا كانت قد حضرت جنازة تولستوي وأنها تذكر ماكوفتسكي جيداً، لانها كانت في العشرين من عمرها عندما غادر الطبيب الچيكوسلوڤاكي البلاد متوجها الى وطنه . وتقرر أن يزور ماريا العجوز البالغة من العمر اثنتين وثمانين عاما الممثلان غيراسيموف وبورزيفوي بمكياج تولستوي والدكتور ماكوفتسكي ليتعرفا على رد فعلها لهذا المشهد . ولم تتردد ماريا في معرفتهما حيث

أكدت الشبه الكبير لهما وقالت أن لحية غيراسيموف خشنة أيضا مثلما كانت لحية تولستوي وأن بورزيقوي يتحدث بلغة روسية ركيكة كما كان عليه الحال عند الدكتور ماكوفتسكي. وهنا يبرز أمامنا جانب مهم من **تعامل المخرج بكل ما يمت بصلة بحياة الكاتب الكبير واعتماده على المصادر الوثائقية عنه، ولم يلجأ الى الخيال أو الأختلاق الاّ في حالات نادرة.** وبهذا الصدد يذكر سيرغي غيراسيموف أن ياسنايا پوليانا مليئة بالشواهد الحقيقية التي تذكرنا بتولستوي ويكفي أن يتجول المرء في بيت الكاتب مع أحد العاملين الذين يقومون بتفان بمهمة العناية به، ليتعرف بنفسه على مكانة تولستوي في نفوسهم وسينبهر حتماً للتفاصيل التي يختزنها أهالي ياسنايا پوليانا، حيث تنتقل الذكريات في عوائلهم، من جيل الى جيل. وسيحدثك الناس الساكنون في القرى القريبة عن تولستوي، فهم يحتفظون بكل شيء متعلق به حتى وان كانت اريكة جلس عليها يوماً ما الكاتب الروسي.

ومن المشاهد الاخرى التي صورت في ياسنايا پوليانا هو مشهد الوداع الأخير للشعب مع الكاتب الكبير، حيث برزت هناك مشكلة التجسيد الحي لمراسم الدفن التي شارك فيها الآلاف من الناس البسطاء الذين قطعوا مسافات طويلة للمجيء الى ياسنايا پوليانا وتوديع تولستوي في دربه الأخير.

بعد ذلك انتقل فريق العمل الى مرحلة أخرى من التصوير وهي متابعة خروج ليف تولستوي من ياسنايا پوليانا حتى موته في محطة أستاپوڤا. وهذا يعني تصوير بعض المشاهد المؤثرة، لاسيما في عربة الدرجة الثالثة في القطار الذي استقله الكاتب وحديثه مع الناس البسطاء هناك يقول تولستوي للدكتور ماكوفتسكي «أريد أن أسافر ليس في عربة الدرجة الأولى أو الثانية، لاداعي لذلك، أريد السفر في عربة الدرجة الثالثة، أريد أن أكون مع الشعب». وفعلاً كان تولستوي مع الشعب في رحلته الأخيرة قبل الموت. تحدث معهم عن ما يقلقه، عن حياة شعبه الذي ينتمي اليه والذي أحبه بكل جوارحه.

في كانون الثاني عام ١٩٨٤ أثناء تصوير مشهد تناول طعام الغداء في بيت الكاتب تحدث الممثل الچيكوسلوڤاكي بورژيفوي نفراتل عن دوره في الفلم فقال: هنالك بعض الملامح التي اشترك فيها مع الدكتور ماكوفتسكي. أولاً النظرة العامة لما يجب أن يكون عليه الانسان وهذا يعني ان يكون طيباً ويعمل الخير، ويكفي أن أسير على خطى ماكوفتسكي في هذا المجال. وكان يحب العمل كثيراً ولذلك يجب عليّ أن أعمل بجد لكي أستطيع أن أوصل شخصيته للجمهور. وقد سعدت لأن الكثيرين قد لاحظوا شبهي مع ماكوفتسكي وسأكون أكثر سعادة لو كنت شبيهاً له من الداخل، اي قلباً وروحاً.

وفي آب من عام ١٩٧٥ أقام متحف تولستوي أمسية حضرتها حفيدته تاتيانا ميخائيلوڤنا التي قدمت خصيصاً من روما لهذا الغرض. وبعد أن تم عرض الفلم الوثائقي الاخير عن حياة الكاتب العظيم عند زيارته لأخته في أيلول عام ١٩١٠، حيث ظهرت حفيدته على الشاشة وهي تداعب جدها وتلوح بيديها توجهت تاتيانا ميخائيلوڤنا الى جمهور الحاضرين وقالت بلهجة موسكوفيه قديمة «ها آنذا تانيا التي رأيتمونها في الفلم». وهنا لابد من الاشارة الى ان العاملين في فلم «ليف تولستوي» قد أطلعوا بشكل دقيق على جميع الأفلام الوثائقية التي تتناول حياة الكاتب الكبير، وتبدو لنا أهمية هذا الجانب جلية في محاولة العاملين التصوير الدقيق لكل ما يتعلق بخصائص تلك التى عاش فيها تولستوي.

من بين المشاهد المثيرة التي يتضمنها الفلم والتي حظيت باهتمام الفنان غيراسيموف هو مشهد موت تولستوي، فقلما نجد مثل هذه القدرة التعبيرية الكبيرة والتراجيديا غير المتكلفة التي تستطيع أن تهز الأشجان وتحدث انطباعاً عميقاً في نفوس الجمهور.

يلتف حول سرير تولستوي، الذي يعاني من سكرات الموت أقاربه ومعارفه يحاول الكاتب الحديث فيقول والدمع يتلألأ في عينيه: وكيف يموت الفلاحون.

.... يتناول الدكتور ماكوفتسكي بحركة معتادة مشوبة بالحذر يد تولستوي ويستمع الى نبضات قلبه. يلتفت تولستوي اليه والى الجميع الذين وقفوا حوله ويقول بصلابة وبقوة غير متوقعة:

- أنصحكم أن تتذكروا شيئاً واحداً وهو أن العالم يضم أجناساً كثيرين، عدا ليف تولستوي، أما انتم فتنظرون فقط الى ليف تولستوي وحده. الحقيقة... أنا أحب الكثير.... كيف هم؟

هذه هي الكلمات الأخيرة للكاتب العظيم.

ذات مرة في أيامه ألأخيرة كتب تولستوي الى ابنه قائلاً: «أريد أن أضيف اليك ياسيرغي نصيحة أخرى هو ان تفكر **بحياتك، ومن أنت، وما أنت، وأن تفكر بمعنى الحياة الانسانية وكيف يجب أن يحياها كل انسان عاقل. أن الحياة دون توضيح مغزاها ومعناها ماهي الاّ وجود بائس. فكر بذلك.»**

مسرحية الباب
البحث عن المستويات المفقودة

▪ ياسين النصير

- ١ -

قد تنفع الحكاية الغرائبية مادة لمسرحية معاصرة، فتمدها بأوليات البناء الهيكلي العام كما فعلت في مسرحية «الباب» ليوسف الصائغ ومسرحية السؤال» لمحي الدين زنگنه، ومسرحية كان ياماكان «لقاسم محمد» وقد تصبح عائقاً شديد الغموض او الوضوح في تركيب هيكل لمسرحية معاصرة كما فعلت في العديد من المسرحيات العربية والعراقية كمسرحية، «شهرزاد» لتوفيق الحكيم والليلة الثانية بعد الاف» وغيرها من المسرحيات. حينما تعاملت مع الحكاية كما لو كانت سرداً اخر وقد تضمنه السرد الحالي للعرض المسرحي.

ومع ان مسرحية «الباب» لم تستطع التخلص كلياً من مناخ الحكاية الغرائبية فبدت متوازية الحضور والبناء مع المسرحية التي الفها الكاتب الا انها استطاعت ان تتمرد احياناً على الشكل الحكائي القديم. مسرحية «الباب» تقيم صرح بنائها على حكاية من الف ليلة وليلة، فتبني مفارقتها على التراث والمعاصرة للتجربة الاجتماعية لمجتمع الحكاية القديم، وقد بنى المؤلف مسرحيته على مفارقه شكلية فجمعها في سياق مسرحي معاصر، فبدأ البناء الفني مضطرباً، جزء منه يحمل شكل الحكاية القديم، وجزء منه يحمل شكل الحكاية الجديد ولم يستطع المخرج ردم الهوة بين الشكلين فسارا معاً متجاورين ومتداخلين الى نهاية العرض المسرحي. ونتيجة لهذه المفارقة والمزاوجة وقعت المسرحية في اطار السرد (الراوي) تارة، و(المشترك) بالحدث تارة اخرى. وهي طريقة تظهر ثقل التأثر الشكلي بالأحداث فما كان من المسرحية الا ان تراوح بين موروث راسخ، وشكل فني مصطنع رغم ما احدثه المؤلف من تغيير جوهري في مسار فعل الحكي وفي تفاصيل اخرى من جسد المسرحية كالنهاية مثلاً. فالباب في الحكاية القديمة، هو منفذ الحيوان وهو المدخل الى المقبرة اما الباب في حكاية يوسف الصائغ، فكان مغلقاً الى النهاية اذ لا امل في انفتاحه ولا امل في العثور على منقذ اخر عوضاً عنه، وما كان من الحدث الا ان ينمو وسط المقبرة ليزهر الحب فيها مفعماً عن مولد جديد...

والمعنى الرمزي لفعل الحكي، في كلتا الحكايتين معنى شعري، اي اننا لا نستدل من مفردات العرض على اية دلالة خارجية، سواء أكانت هذه الدلالة تتعلق بالتجربة الخاصة للمؤلف، او بالتجربة الخاصة ببطل الحكاية الغرائبية القديمة، ففعل الحكي القديم يفتح للذات المعاصرة مجالاً وكوى مبهمه وسرية لاستثارة الغرائز والافعال والخفايا. لذلك يصبح التعامل مع اية حكاية قديمة، هو امتحان للمخيلة المعاصرة وهل بامكانها ان تمتد في التاريخ الشخصي والعام؟ وهل تستنهض الخفايا المغلقة والسرية للمجتمع؟ حتى أمسى المسرح من خلالها مبهما رغم وضوحه، ومعقداً رغم انسيابية مفرداته ومكثفاً رغم اتساع انفعاله. لذلك كان يوسف الصائغ يكثر في هذه المسرحية من الابهام المقصود ولذلك لم تفلح المسرحية في تحويل الرموز القديمة والحديثة الى فعل بمصاف الشعر.

- ٢ -

الا ان هذا كله ليس الا الجزء اليسير من مسرحية تحتوي على بنية درامية واضحة وعلى فعل درامي يشتمل على عدة مستويات، فهناك المستوى الرمزي، الذي نستدل عليه من مفردات العرض: المقبرة الموحية والمؤشرة الى واقع ما، اكان هذا الواقع حقيقياً أم تخيلياً، والشخوص المبهمة الاسماء والأسرة وكأنهم آتون الينا عبر التاريخ العام، مجسدين افعالاً لاتقال الا مرة واحدة وهناك الباب المغلق الذي

بقي موصداً امام كل امل في خلاص الشخصيتين والخروج الى عالم النور، وهناك الحب الذي يولد من غصن مقبرة كما يقول احد الشعراء.

وهناك العماء المطبق الذي يحيط مكانياً وقد جسده الديكور باكتضاض القبور والاسلاك والجماجم والظلمة، وكأن العالم السفلي يستنهض في هذه الاشياء كل رموز العماء الاول. وهناك الامل المجهض وسط حيرة الشخصيتين في ان يحول المفردات الكلامية البسيطة الى طاقة من الحوارات المثمرة المتغلغلة في النفس وفي المجتمع وكأنهما يولجان معاً لسانيهما في الأقوال المحرمة وهناك الشخصية المنقسمة ذاتياً واجتماعياً.

واذا كان هذا شأن المستوى الرمزي الذي توحي به مفردات العرض المسرحي، فأن المستوى الرمزي الذي توحي به مفردات العرض المسرحي، فأن المستوى الواقعي يبدو اكثر كثافة رغم ايحاء الكلمات به، ووضوح بعض مفرداته فالكاتب يكتب عن واقع مكتئب، شديد السرية، غائر في الذات العراقية ومتكون عبر التجارب. التاريخ فيه لايظهر الا وقد احيل الى رموز مكثفة والشخصيات فيه لا يستوجب التعدد او التكرار واغفل كاتب النص الواقع كوجود خارجي، تاريخي واقتصادي وسياسي وثقافي، بمعنى ان المؤلف لايحيلنا بمسرحيته هذه الى اية مفردة من مفردات الواقع العراقي الا في الصورة الايحائية ولذلك فالواقع الاجتماعي غائب وان كان موحى به، بعيد عن اغراض الشاعر وان كان يكثفه بكلمات غير كافيه، غريب عن العرض المسرحي وان كانت صورته الكلية موحى بها.

اما على المستوى السايكولوجي، فالمسرحية ليست الا تفصيلاً لذات متعددة الشخصيات: فالبطل «هو» هو كل الشخصيات وقد صيرها الى حالات وشخوص ومواقف، ولنرى ذلك بشيء من التفصيل.

في علم النفس تصبح الـ «هو» سلطة من ثلاث سلطات فالهو تشكل القطب الغريزي في الشخصية، ومحتوياتها، تعبير نفسي عن الغرائز الجنسية اللاشعورية فهناك جزء وراثي فطري والجزء الاخر مكبوت ومكتسب.

من وجهة نظر اقتصادية (الهو) بالنسبة لفرويد تعني الخزان الاول للطاقة النفسية، ومن وجهة نظر ديناميكية تدخل الهو في نزاع مع الانا والانا الا على اللتين من وجهة نظر نشوئية، هما متميزتان عنها.

والمسرحية تعتمد الهو شخصية مرموزة، ودلالة نفسية في آن واحد، اولاً لانها لاشخصية معينة، فهي كل الشخصيات لاشخصية معينة، هي كل الاسماء لااسم لها لااسرة لها هي كل الأسرة، لاتاريخ محدد لها.

ان (الهو) و (الانا) و (الأنا الاعلى). ثلاثة مراكز ميزها فرويد وفي مسرحية الباب توجد هذه المراكز بوضوح... فالانا العليا يرمز لها فرويد بسلطة من سلطات الشخصية ودورها اشبه بدور قاض او مراقب الى الانا. وتعني الرقابة الذاتية، وفي المسرحية كانت هيأة المحكمة قد استحضرت البطل لتحاكمه على نكران العهد الذي وقعه مع زوجته بأن يدفن معها اذا ماتت، وهو الآن يتنكر لهذا العهد.. والحاكم لا اسم له ولا تاريخ، وانما هو شريحة عليا، تمثل السيطرة على الافعال المتمردة على (الأنا) المضطربة وسلطتها في المسرحية مقننة بقبو مظلم وبسلاسل وقيود وبأردية سود وبكلمات قانونية وبقوة اجتماعية واضحة كل مالها مطاع، وكل ماعليها انها تنهض في لحظات تظرب فيها الامور. وخلال الحوارات التي تجري بين الحاكم والبطل (هو) يفضح المعنى المضمر للشخصيتين. فالفرق لدى (الهو) بين ان يموت الانسان في القصيدة وان يموت حقاً، هو فرق بين ذات فقدت كيانها العضوي في حالات سابقة وبين ذات لاتريد ان تفقد البقية رغم انه وقع العهد وتنكر له. وخلال تضاعيف هذا الموت المتعدد تبرز الزوجة هنا صورة للام. صورة للعهد صورة للانتماء وقد صيرها الكيان العضوي (للهو) ملغاة مما استدعى حضور (الانا العليا) المحكمة لكي تعيد للصورة القديمة بعض مفرداتها القديمة... فالانا العليا في المسرحية ليست الا مواقف المؤلف القديمة وقد ظهرت في موقع الضمير، اوفي موقع الحاكم الذي يعيد الوقائع الى اماكنها او شتى من اليقظة المؤجلة.

اما الموقع الادنى من (الانا العليا) فهي (الانا) وقد مثلها البطل والبطلة بقطبين ولكنها وجهان لعملة واحدة (هو) تموت زوجته، (هي) يموت زوجها وكلاهما في المقبرة قطبان متنافران ولكنها بعد حوارات مبهمة من المصير والقلق والحياة الحب والموت، ينجذبان سوية ليتحدا معاً فيكونان (الانا) فالانا عامل ارتباط للسيرورات النفسية وقد تكونت عبر الاضطراب والقلق والخوف والجنس.

اما الموقع الثالث للانا، فهو (الانا العليا) الانا العليا هنا هي نتاج لنرجسية الانا، اي تلك الحال التي تتماهى بالوالدين، ببديلهما والامثلة العليا الجماعية. المثال الاعلى للانا. كسلطة متميزة يكون نموذجاً تبحث عنه الذات فيه عن امتثالها...

وحول هذا الامتثال للذات كانت تدور فكرة المسرحية.

اننا ندرك ونحن نؤكد مسعى الشاعر في تكوين نموذجه العالي هذا كونه خلواً من القدرات الفكرية التي صاغ بها مواقفه المضطربة فبدت امامنا وكأنها مواقف حقيقية، لقد كان تأليف المسرحية يسعى ليؤكد حقيقة ان الشاعر لايؤكد الا تجربته.

الاخراج والتمثيل.

لقاسم محمد ميزة طالما كررها في اعماله، انه لايجيد التعامل الامع شخصيات واحداث مركبة. وغالباً ماتخرج مثل هذه الاحداث والشخصيات نفسها. في هذه المسرحية رأيت صورة أخرى لاخراجه لمسرحيات: «اوزنا لدوا درالكون»: مع شيء من فهم واضح لحرفة الممثل العراقي، واعني بها الطاقة الانشائية في التعبير، فممثلنا غالباً مايكون غير دقيق في حركاته التعبيرية، بمعنى ان قاسماً لايعمل كثيراً مع الممثل بقدر مايعمل مع الفكرة، فمحمود ابو العباس» يمتلك قدرة تعبيرية موظفة وامكانية لأن يجسد دواخل الشخصية ومعاناتها.

في تمثيل محمود ابو العباس، رأينا تدرج المستويات الثلاثة: مستواه وهو يحاكم امام القاضي، مستواه وهو لوحده يبحث عن ذاته وأناه، مستواه وهو يوجد النصف الثاني من «الهو» بشخصية المرأة «هي» وخلال تدرج انفعالاته وشخصيته كان يعطي لكل موقع شيء من الحركات الخاصة والمجسدة له. في موقعه امام القضاة كانت الحركة الواسعة الضاجة هي المحور الذي دارت عليه افكاره، وفي موقعه وهو يواجه مصيره في المقبرة كانت حركته بحثاً عن كيانه والحفاظ عليه، ومن ثم السعي الى البرهنة على انه قادر على الحب والكره، الموت والحياة، الرفض والقبول، هذه المواقع المتأرجحة كانت تجسد الذات وهي تبحث عن هويتها المضطربة وغير المستقرة.

وفي موقعه الثالث بعد ما حضرت المرأة، كانت حركته اكثر روية، انه الآن يؤكد وجوده من خلال الافعال المقنعة والافعال التي تؤكد انه واياها يكملان حقيقة وجودهما المفقود، وهنا في هذا الموقع يضع الممثل ذاته من خلال تشبثه بالحياة ومن ثم تعميم هذا التشبث على الاخر الذي يمد له يده ليصبحا يداً واحدة، أو هوية واحدة ولذلك كانت الممثلة. احلام عرب... جزءاً من كيان محمود ابو العباس، تقلده وتوضح جانباً منه وتؤكد ماخفي عنه وعنها بشيء من الوضوح الكلامي لقد عكست امامنا النصف الثاني من الشخصية الغائبة، المضطربة فكان قلقها وزحفها، وحركتها الموضعية بمثابة سعي نصف الفلقتين الى الاتحاد بالاخرى.

■ الديكور:

امتاز نجم حيدر بكونه احد الفنانين الكبار الذين بعثوا الحياة في قطع الخشب والمساحة والفضاءات المغلقة، انه وريث شرعي وحقيقي للفنان العظيم، كاظم حيدر، الا انه يمتاز عنه بميزات عديدة اخرى.

في هذه المرة جسّد حيدر المسافة المغلقة الضيقة وصيرها قفصاً اجتماعياً له لون الوقائع المرة التي عشناها ضمن تكوين المفردة البيتية المعاشة. انه هنا يحول الضائقة النفسية والبحث المستمر عن الوجود والذات الى تكوين رمزي له من الشاعرية مفردات وألوان وحقائق. لقد كانت حركة القدم الضيقة المساحة، وحركة الايدي المحدودة المسافة لوناً من المشاعر الفردية الباحثة عن حقيقتها وسط ظلمة القيود والنفوس.

ورغم ان الباب ظل مغلقاً، اذ لاأمل في نجاة البطل، ورغم ان الظلمة لاتضاء إلا بشمعة فأن الديكور لوحده كان لغة المكان الفاعلة، ففيه رغم ثقل مفرداته وبخاصة التكية الضخمة النازلة من الفوهة. وجدنا شيئاً من عذابات الروح عندما تفقد هويتها وسط ظلمة المقابر والنفوس.

لقد كان الديكور بحق واحداً من الشواهد الحية على قدرة فنانا العراقي على تحويل رموز الواقع الخارجي الى شيء من وضوح الشعر في المفردات اليومية لحياة الناس.

* : بعض تفسيرات الانا والانا العليا والهو، اخذت عن كتاب التحليل النفسي للحكاية الشعبية.

رأي اخر في مسرحية الباب

■ د . جميل نصيف التكرتي

يعد تأليف مسرحية «الباب» من قبل الأديب يوسف الصائغ، وعرضها على مسرح المنصور لحساب شركة بابل، حدثاً فريداً في حياتنا المسرحية منذ ما يزيد على عقد من السنين. وتأتي اهمية هذا الحدث فى كونه يفتح الباب أمام الأدباء ليوظفوا طاقاتهم الابداعية من أجل تأمين النصوص المسرحية المحلية التي تعد الشرط الأول لقيام مسرح وطني أو قومي. لاشك أن عزوف الادباء عن الكتابة للمسرح خلق فراغاً عانت منه الحركة المسرحية عندنا، . وزاد من تضخيم مشاكلها وحرمها من القدرة على معالجة العقبات التي تعترض طريقها فالفن المسرحي ينفرد، كما هو معروف، من بين جميع الفنون الأخرى بطبيعته التركيبية التي يتوقف الاضطلاع بها على اطراف متعددة، وفي مقدمة هذه الأطراف الاديب الذي أمن للحركات المسرحية الوطنية على امتداد تاريخها العلمي، النصوص الأدبية التي يعود اليها الفضل الأول في تحديد السمات النهائية لهوية كل حركة مسرحية وطنية كانت او قومية كما يعود اليها أمر المسؤولية عن أزمة الحركة اوفضل نهضتها وازدهارها ولا أريد هنا أن أخوض في تفاصيل يعرفها المسرحيون جيداً كما يعرفها كل من يعنيهم أمر الحركة المسرحية، لأخلص في النهاية الى تقرير ما يعد في نظر الآخرين قولا معاداً، فاذكر انه بفضل تدخل الأديب في النشاط المسرحي والتطور النوعي لدوره فيها استطاعت الحركة المسرحية أن تنتقل من مرحلتها الفولكلورية الشعبية عندما كانت مجرد نشاطات تتسم بالعفوية والتقليدية.. المتوارثة الى مرحلتها الفنية الراقية والكاشفة عن العلاقة الدرامية بصفتها الجوهر النوعي للعلاقات الجديدة بين الفئات الاجتماعية المختلفة كما اني لاأريد هنا أن أخوض جدلا بيزنطياً عقيماً حول أفضلية الاديب المسرحي في قيام اية حركة مسرحية قومية على الممثل والمخرج أو افضلية الممثل والمخرج ومعهما كل الناهضين بعبء العرض المسرحي على الاديب وما اذا كان الادب المسرحي الجيد هو الذي يخلق ممثلا جيداً، ومخرجاً جيداً، ومصمم ديكور جيداً الى آخر سلسلة الحرفيين والاداريين المسرحيين أو العكس، ذلك أن القاء نظرة فاحصة على عدد من الحركات المسرحية القومية على امتداد التاريخ العالمي لهذه الحركة تكفي للتدليل على اولوية وأهمية دور الاديب في تقرير مصير الحركة المسرحية تأسيساً وتأصيلا وازدهاراً، أونكوصاً وتدهوراً. وحتى لوجاز لنا أن نبالغ في دور الايحاء الذي يمارسه هذا الممثل او المخرج اوذاك على هذا الأديب المسرحي اوذاك وهو ينسج خيوط عمله الأدبي فيفصل دوراً او أكثر من بين ادوار مسرحيته على مقاس ممثل معين او ممثلين معينين داخل الفريق الذي سيقوم بعرض هذه المسرحية، مع ذلك فاننا لانستطيع ان ننكر ان النص الأدبي الجيد هو الذي استطاع ان يتجاوز حدود الحقب التاريخية، والحدود الجغرافية والحواجز العرقية ليصبح مدرسة في كل العصور، وفي كل مكان، ولدى مختلف الاعراق والاجناس تتخرج فيها أجيال من الممثلين والمخرجين ايضا والهبت خيال مصممي الديكور، والازياء والانارة ومصممي المناظر الخ .

انطلاقاً من هذه التصورات شددت دائماً على أهمية النص وأكدت على النتائج الخطيرة التي ترتبت على غياب النص الجيد عندنا في اغلب الأحيان، أوعلى ضعف النص المتوفر في أحسن الحالات. ولا أعتقد أني أجانب الحقيقة عندما أنسب الحماسة التي قوبل بها نص مسرحية «الباب» من جانب المعنيين بالحركة

المسرحية وبفن القول، الى الاحساس بالخطر المترتب على غياب النص، والى قناعة هؤلاء بالدور الذي يستطيع النص الأدبي الجيد أن يؤديه في معالجة جانب كبير مما تشكومنه الحركة المسرحية، لو توفر مثل هذا النص. فضلا عن ذلك، فان ظهور نص مسرحية «الباب» بحد ذاته يعيد الى النفوس الأمل بان يبادر الادباء الى الاضطلاع باعباء مسؤولية توفير النص المسرحي بعد أن بقوا الى الآن بعيدين عن هذا الميدان اما تهيباً واما تجاهلا.

ولم تكن حماسة الوسط الثقافي والفن لظهور مسرحية «الباب» نصاً أدبياً وعرضاً مسرحياً بلا مبرر، بل على العكس. ومن الناحية الأخرى، فان مثل هذه الحماسة يجب الاتكون مسؤولة عن خلق حالة من الوهم كما لو أن مسرحية «الباب» هي بمثابة العصى السحرية او الخاتم المسحور، القادرة على حل جميع مشاكل حركتنا المسرحية المزمنة بمجرد ان تمسها أو ان تلمسها بالاضافة الى ذلك فان الحكم على مسرحية «الباب» وتقويمها يجب ان يتم على ضوء ما استطاعت هذه المسرحية تحقيقه، وليس على ضوء ما عجزت عن تحقيقه. ذلك أن ما استطاعت تحقيقه هذه المسرحية كثير وكثير جداً، وهي تستأثر لنفسها بفضل هذا الانجاز، اما ماعجزت عن تحقيقه، أو مالم تحققه مما كنا نتمنى لو أنها حققته، فتبعة ذلك تقع على عاتق الحركة الادبية بمجملها، مما يستدعي تنادي ذوي المواهب، ومبادرتهم ليأخذ كل قسطه من تحمل المسؤولية بالاضافة الى أن الحركة المسرحية، أية حركة مسرحية، ستبقى تعيش هاجس ما يتعين عليها تحقيقه مما لم تستطع تحقيقه بعد في كل لحظة من لحظات حياتها: الآن وفي المستقبل.

وأول ما يطالعنا في مسرحية «الباب» مما يحسب لصالحها هو أنها لم تتناول العالم من خلال منظور تبسيطي ساذج، شأن معظم الأعمال المسرحية التي يقع عليها اختيار معظم العروض التي شاهدناها خلال الاعوام الأخيرة، هذه الاعمال التي لم تستطع ان تقول شيئاً لأنها جاءت تقريرية في اسلوبها خاوية لافتقارها الى فكرة جديدة ومتطورة، فاترة لأنها تتناول العالم من منطلق التأكيد على بديهياته التي فقدت طعمها لطول عهدنا بها، حائرة لافتقارها الى افق حضاري يحدد مسارها، مملة لسذاجة طروحاتها أو لجعجعتها بما لاينطوي على اى جديد، مترهلة لافتقارها الى محور تلتف حوله خيوطها المبعثرة عاجزة عن تحريك نفوس المشاهدين لافتقارها الى ما يشكل تحديا لنفوس وعقول المشاهدين، او لأثارة اختلافهم فيما بينهم بصدد ما تطرحه عليهم هذه المسرحية، وثقيلة على نفوس المشاهدين لان كلماتها مجرد تراكم بلا حركة بلا نبض، بلا حرارة وبلا حياة.

أما مسرحية «الباب» فقد حاولت ان تتجنب ذلك، ويكفيها شرفاً أنها حاولت، ويكفيها فخراً ما حققت. انها تطرح على القارىء أو المشاهد قضية يصدمه تناولها منذ الوهلة الأولى، لأنه اعتقد - استناداً الى بديهيات العالم الذي يحيا فيه - أنها محلولة مقدماً، فما الذي يبرر طرحها؟! المشاهد لايتعاطف في البداية على الأقل مع «هو» بطل المسرحية لقد بدت دوافع هذا البطل وهو يحاول جاهداً تبرير نكوصه عن الايفاء بتعهد سبق له أن وقع عليه والزم نفسه به بمحض - ارادته، هذه الدوافع بدت في نظر المشاهد تفتقر الى أساس أخلاقي ولذلك فالمشاهد لم يتعاطف مع بطل المسرحية، وبدا في نظره مغالطاً وهكذا تكون العلاقة بين العرض والمشاهدين علاقة درامية منذ اللحظة الأولى. حتى ان المشاهد وجد نفسه معنياً مباشرة بما يجري أمامه. ذلك ان مصير المجتمع ومفاهيمه وقيمه واسسه الاخلاقية ستتأثر كلها بالنتيجة التي سيسفر عنه الخلاف الذي تطرحه المسرحية. وهذه الحقيقة تشكل اول دليل على ان العمل الفني يسير على الطريق الصحيح، وعلى الطريق المثمر. والا فما قيمة ان يتناول العمل المسرحي طرح قضية لايختلف اثنان في الحكم عليها في قبولها او رفضها في تأييدها أو شجبها. ما قيمة أن تصور المسرحية العالم على ضوء مفاهيم مطلقة وعامة: الخير المطلق والشر المطلق، الصح المطلق والخطأ المطلق، ثم أن تنتهي المسرحية الى مكافأة الخيّر ومعاقبة الشرير؟ بمعنى، أن ينتهي عالم المسرحية الى ما يحب الجميع ويتمنى أن ينتهي اليه بينما يبقى عالم الحياة الحقيقية بعيداً عن جو المسرحية سائراً في طريقه المرسوم رغم أنف الجميع؟ ما قيمة ان تتناول المسرحية العالم على ضوء بديهيات سائدة وقيم مطلقة وتصوير الدوافع المستقطبة من حيث مضامينها الاخلاقية، بينما المهم معرفة أين الصح وأين الخطأ في سلوكنا حتى في حالة الأقرار بسلامة الدوافع الى هذا السلوك؟ وأين الصح وأين الخطأ

في السلوك وفي الفعل الذي يقع خارج دائرة مفاهيم الخير المطلق والشر المطلق؟ ثم ما قيمة أن تنظر المسرحية الى أشياء العالم وقيمة ومفاهيمه بنفس العين التي نرى بها هذه الأشياء في حياتنا اليومية؟ ما قيمة أن تجهد المسرحية نفسها تثبت لنا بعد أن حجزنا مخرجها ساعتين بين جدران القاعة وتحت سقفها ان الماء ماء وأن الهواء هواء وأن حب الوالدين واجب، وحب الوطن والتضحية في سبيله واجب، وأن الكذب رذيلة والصدق فضيلة، وأن علينا أن نحترم كبيرنا ونرعى صغيرنا الى آخر سلسلة الأوامر والنواهي التي رضعناها مع حليب امهاتنا وتنفسناها مع نسائم هواء أوطاننا؟ ما فضل المؤلف علينا في مثل هذه الحالة، وما هي افضليته علينا نحن العامة، وهل يحق لمثل هذا المؤلف أن يعتب علينا اذا ما انصرفنا عن عمله؟ واذا ماعبرنا عن خيبة أملنا به؟ واذا ما شعرنا بالأسف على وقت أضعتاه سدى في مشاهدة عرض مسرحيته؟ او اذا غادرنا هذا العرض وانصرفنا عنه في منتصفه؟ آسفين على الجهد والوقت؟ الأهم من ذلك ان يكشف الأديب في تناوله للعالم من حولنا عن المفارقة التي تنطوي عليها اشياء هذا العالم التي وقع عليها اختيار الأديب وعالجتها مسرحيته، مفارقة تقف على الضد من حالة الاطمئنان الذي خدر حواسنا وهي تلامس هذه الظواهر في الحياة فلا تقف عندها، لأننا لم نحس بها الا بطريقة تقليدية وعلى ضوء مجموعة البديهيات المستقرة في أعماق نفوسنا، حافظنا عليها كما هي عليه عندما تلقيناها من الوسط الذي يحيط بنا، بلا زيادة ولا نقصان، وبلا تأمل ولا مناقشة ولا تساؤل، وبلا جهد نفسي اوعاطفي اوفكري لأننا تقبلنا على سبيل التسليم، تلقيناها ونحن اشبه بالسائرين في نومهم، عيوننا تبحلق دون أن ترى، وشفاهنا تتحرك دون أن تنبس بكلمة.

أجل ان مسرحية «الباب» تتناول العالم من زاوية جديدة تماماً. انها تتناول المألوف الذي انعقد عليه اجماع الناس من زاوية غير الزاوية التي الف الناس جميعا النظر منها اليه، وتناقشه على ضوء منطق جديد على عامة الناس ولهذا السبب فان هذا التناول يستفزهم، وهذا جيد بحد ذاته اذ بدون هذا الاستفزاز لايحق لنا أن نأمل باحداث التغيير المطلوب في مواقف الناس التي استقرت عليها نفوسهم طويلا، فاطمأنت واستكانت. لقد صورت لنا مسرحية «الباب» العالم وقد انقسم الى جبهتين: في واحدة منهما يقف «هو» بطل المسرحية لوحده، وفي الأخرى تقف هيئة المحكمة الممثلة للحق العام وهي تتهم «هو» وتدينه لأنه تجرأ وخرج على الاجماع الذي انعقد عليه رأي الجماعة! وهكذا بدا «هو» منذ اللحظة الأولى معزولا وحيداً في مواجهة الجميع. كما بدت القضية التي يدافع عنها خاسرة. وكيف تكون غير ذلك وهو يحاول أن يتملص من التزاماته التي نص عليها تعهد وقع عليه في وقت سابق بملء حريته؟ ومما يزيد في عزلة موقف «هو» في مواجهة العالم من حوله أنه لاينكر انه وقع على هذا التعهد بملء حريته، الا انه يحاول عبثا أن يفهم الآخرين ان أشياء كثيرة اختلفت الآن عما كانت عليه وقت توقيعه على هذا التعهد، وأن كل شيء قد تغير، بما في ذلك عالم «هو» النفسي والفكري والعاطفي، ان الزمن نفسه قد تغير. لقد حاول «هو» عبثا أن يفهم الآخرين انه وهو يكتب تعهده كان «في حالة حب. . .» وحالة الحب هذه تجعل المرء «أشجع، وأكثر ارهافاً وأسرع استجابة. . وربما تجعله حالة الحب أكثر ثقة بنفسه. . فيروح يسلك باكثر مما يستطيع. . وأكثر مما يريد. . ان الحب يبدل الانسان. . يرتفع به. . وتلك هي الورطة». ان «حالة الحب» التي هيمنت على «هو» وقد وجد نفسه أمام الحبيبة وهي «عامرة بالحياة. . مليئة بالرغبة. . مستجيبة. . متفهمة. . مشاركة. . متلذذة. .» جعلته يبدو مستعداً لعمل أي شيء بالتضحية باي شيء من أجل من يحب أما الآن فالأمر مختلف. . فالحياة التي الهمته مثل هذا الحب اختفت وحل محلها الموت الذي ملأ روحه بـ «الاشمئزاز» و«الغثيان» فلم يعد أمامه كيان عامر بالحياة. . مليء بالرغبة. . مستجيب. . الخ، بل جثة «صارت شفتاها من قماش مشمع. . وشحب وجهها. . وامتص» وحين تطلع «الى عينيها الجامدتين. .» تأكد أنه لايعرفها فهل يعقل ان يطلب اليه أن يموت من أجل جثة؟ انه الجنون بعينه وعلى الرغم من ذلك فقد اصمّت هيئة المحكمة اذنيها عن كل حجج «هو» وأصرت على تنفيذ نص التعهد.

لقد كانت التفاتة ذكية من المؤلف الاستاذ يوسف الصائغ وهو يصور خوف هيئة المحكمة من افتضاح أمر تمرد «هو» على هذا العرف الاجتماعي، فاحتالت عليه بان وعدته باخراجه من القبر بعد فترة وجيزة ان هو

تعـاون معهـا، (هيئـة المحكمـة) فتظاهـر بالانصيـاع لهـذا العـرف الاجتماعي ورضي ان ينـزل الى القبـر حسب المـراسيم التي اعتاد عليها الناس في مثل هذه الحالة. لقد كانـت التفـاتـة ذكيـة لأنهـا اولا: غنيـة بدلالاتهـا، وثـانيـا: لأنها انتقلت بالمعالجة الفنيـة لبنيـة المسـرحيـة الى مستـوى جديد تحقق فيـه تبـادل المـواقـع بين الشخصيات وقـاد البنيـة المسـرحيـة الى خاتمتها الدرامية التي جسدت التحول الجذري الذي تعرض له العـالـم فانتقـل من حالة قديمة الى أخرى جديدة تماما، تتعارض مع الأولى وتناقضها.

وسـواء أكـانـت حيلة من جانب هيئـة المحكمـة لتحقق هدفهـا في اقنـاع «هـو» بالنزول الى القبر دون ضجة كانت كفيلة ان توقـظ الـدهمـاء من حالـة الخـدر التي هي فيهـا، أم حيلة من جانب المؤلف لاشعـارنا نحن معشـر المشاهدين بطبيعية الفعل الذي يجـري أمـامنا ومعقوليته، المهم ان «هو» قد نزل الى القبـر، وبـذلـك فقد انتقل الحدث الى مستـوى آخـر، والى عالم آخـر تمـاماً، عالم يكـون الناس فيه سواسية بعضهم أنداد لبعض، لاأفضليـات لبعض على بعض ولا امتيـازات لبعض دون بعض اوعلى حسـاب بعض، ولا مؤسسات قمع وقهر تحتكرها فئة لنفسها وتسخرها لمصلحتها ضد مصلحة فئة أخرى عالم لايرجح فيه انسان على آخر الا بقـوة الحجـة وسـلامـة المنطق ووضـوح البـرهـان، عالم ليس فيـه ما يصـادر ارادة الانسـان وحـريتـه في أن يكـون قنـاعـاتـه الشخصية، وفي أن يعبر عن رأيه ومعتقده.

هنـا في هذا العـالم الفنطـازي الغـريب الـذي جعلـه المؤلف بديـلا عن عالمنـا الملموس عالم الاحياء يلتقي «هو» بـ «هي» هذه المـرأة التي رضيت ان تنـزل الى القبـر دون ضجـة، معتقـدة انها بذلك تؤدي واجباً مقـدسـاً - ان تنتظـر «الموت» في سبيل حب ميت - وهكـذا يستمر الصراع بين الموقفين: بين رفض المـوت في سبيـل حب ميت وبين الـدعـوة الى الموت في سبيل هذا النوع من الحب. والجـديـد في هذه المرحلة الجديدة من بنيـة المسـرحيـة هوهذا النوع من تكافؤ الفـرص بين طرف الصـراع الأول «هو» وبين الطـرف الآخـر المتمثـل بـ «هي» واذ يكـون موقـف «هـي» الـداعـي الى المـوت باسم الحب امتـداداً لمـوقف هيئـة المحكمـة من هذه القضيـة عندما طرحت في عالم الأحياء الا أن «هي» وجـدت نفسهـا في هذه البيئـة الجديدة - في عالم القبور - محرومة من تلك الامتيـازات التي كانت تدعم موقف هيئـة المحكمـة وتوفر له التفوق على موقف «هو» وبـالعكس فقد وجد الأخير نفسه داخل عالم القبور في حالة افضل وقد رأى خصمه يجرد من سلاح المؤسسـات القـانـونيـة ومن تعود الأعـراف والعـادات البـاليـة الخ ففي هذا العـالم الفنطـازي يجـد الأشخاص انفسهم وقـد تحـررت من كل اشكـال الهيمنة والقهر المسـلطـة من الخـارج، ولم يبق امـامهـا الا الاحتكام لقانون الطبيعة والمنطق والعقـل. وهكـذا لم تجد «هي» ما تدافـع به عن موقفهـا أمام قوة حجـ «هو» فلم يبق مالها الا أن تغادر موقعها باتجاه موقع هو والا أن تضم صوتهـا الى صوتـه في تمجيـد الحيـاة باسم الحب. لاشـك أن من يقـرأ مسـرحية «الباب» أويشاهدها لايصعب عليه ان يلمس توظيـف مؤلفهـا الاستـاذ يوسف الصائغ لخبرته الشخصية الغنية سواء منها ما يتعلق بجـانب حيـاتـه الخاصة او العامة في انجـاز هذا العمـل الأدبي الجيد، وليس في ذلـك أي ضيـر، بل الأمـر على العكس من ذلـك طالمـا تحلى الأديب، كمـا هوحال مؤلف مسرحية «الباب»، بالموهبة الابداعية والـدربـة والخبـرة الكـافيـة التي مكنتـه من الارتفاع بما هو شخصي ومحلي الى مستوى ما هو انسـاني وعـالمي. وليس ببعيـد ذلـك اليـوم الـذي ستكـون فيه اذهان جميع القراء والمشـاهـدين خاليـة تمـاماً من الملابسات التـاريخية والشخصية التي تفاعل معها ذهن مؤلف مسـرحيـة «البـاب» وفي هذه الحـالـة ستكون فرص المسرحية أطيب في التأثير في نفـوس وعقـول قرائهـا ومشـاهـديهـا على اختلاف انتماءاتهم اللغوية والعرقية.

لقـد توفـرت لعـرض مسـرحيـة «البـاب» كفـاءات فنيـة جيـدة على مستـوى الاخراج والتمثيـل والـديكـور (وكان بودي ان اضيف الى ذلـك الانـارة لولا الارتباك الذي لاحظته على التنفيـذ خلال مشـاهـدتي للمسرحية)

واذا كان محمـود عبـدالعباس لم يفاجئنا

بحضوره الرائع على المسرح فما كنا لنرضى منه اقل مما قدم، . . أما مشاهدتي للمثلة الشابة احلام عرب فكانت واحدة من المفاجآت السارة التي اتحفنا بها عرض مسرحية «الباب» اذا كنا نفرح في السابق لمجرد ظهور عنصر نسائي جديد على خشبة المسرح العراقي، فان فرحنا هذه المرة ناجم عن ظهور ممثلة عراقية حقيقية على خشبة المسرح ممثله قادرة على ان تتأمل دورها وتعيش حالة من الوجد وهي تؤدي هذا الدور، تؤديه بحساسية عالية، برهافة دقيقة بوجد وتصوف. لقد كانت بارعة وهي تؤدي دوراً يؤلف الاستسلام للموت المجاني احد قطبيه اما قطبه الأخر فالكفاح من أجل الحياة بتمجيدها فضلا عن أنها كانت بمستوى الجرأة التي يقتضيها اداء مثل هذا الدور. اما بخصوص الدكتور عقيل مهدي فأخشى عليه ان يتقولب في ادواره السلطوية الأحادية الجانب. لقد ذكرنا دوره (المدعي العام) في مسرحية الباب بدوره (الشرطي) في مسرحية «الانسان الطيب». ليس في اداء الدكتور عقيل مهدي ما يعاب عليه في الدورين. العكس هو الصحيح، فقد استطاع ان يدافع عن مكانة دوريه في العرضين المذكورين رغم أنهما من الادورار الثانوية ونتمنى ان نراه في ادوار من نوع اخر في العروض المقبلة.

لقد استطاع الديكور ان ينسجم مع المضمون الفكري والاخلاقي للمسرحية في قسميها: الاعلى والادنى في النصف الاول والمستوى الواحد تعبيراً عن الوضع المتكافىء الذي يجمع بين الشخصيتين في النصف الآخر، ربما كان هناك اعتراض على الشكل الخارجي للقبور، وان جو المسرحية يقضي ان يصور الديكور داخل المقبرة على هيئة توابيت خشبية صفت الى بعضها اذ لامجال لمثل هذه الشبابيك الحديدية لتسوير القبور داخل مقبرة من النوع الذي صورته المسرحية.

لاشك أن من يقرأ مسرحية «الباب» ثم يشاهد عرضها على المسرح يحس بنوع من التعارض والجدل بين المخرج والمؤلف يتضح ذلك من تدخل المخرج الواضح في اختزال هيئة المحكمة الى مدع عام فقط وبذلك جعل المشهد يبدو فيه موقف المؤلف حيادياً تجاه هذه المؤسسة كما كان تدخل المخرج في غير صالح المسرحية عندما اضفى على مواكب التشييع جواً مأتمياً مغرقاً في هدوئه ووقاره، واعتقد ان الجو الاحتفالي الصاخب اقرب الى جو المسرحية الوثني اما العرض فقد اسبغ على موكب التشييع وعلى المشهد داخل المقبرة جواً مسيحياً صرفاً. كذلك كنت اتمنى لو أن المخرج تدخل في المشهد الخاص بتصوير اللقاء بين البطلين بان جعل «هي» هي التي تسعى باتجاه موقع «هو» اذن لانطوى ذلك على دلالة تعبيرية تنسجم ومضمون المسرحية أما أن يسعى كل منهما للاقتراب من صاحبه وان يتحقق هذا الالتقاء في منتصف المسافة التي كانت تفصل بين الاثنين فلم يكن موفقاً بل جاء متعارضاً مع المضمون الذي سعت المسرحية للتأكيد عليه. كذلك حاول المخرج الاستاذ قاسم محمد أن يتدخل للتلطيف من النفس الروائي في بعض المشاهد لصالح العلاقة الدرامية وهذا مارجو ان ينتبه اليه الاستاذ يوسف الصائغ في المستقبل. لقد لاحظت وأنا أقرأ نص المسرحية انه ينساق وراء النفس الروائي مما يترتب عليه هبوط في مستوى التوتر الدرامي. كنت اتمنى لو أن التقاء ايدي الشخصيتين وسط الظلمة الكثيفة داخل المقبرة قد تأجلت لحين احداث التحول التام داخل نفس البطلة «هي» ليأتي سعيها الى «هو» في مكانه من تطور العلاقة الدرامية وتجسيداً كل عقدتها لتختتم المسرحية بهذا النشيد الرائع الذي ينفي للحياة من أجل الحب وسط ظلمة القبور التي تصر قوى الظلام على فرضها.